

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

FACULTAD DE FILOLOGÍA



**TESIS DOCTORAL**

**El espacio y el individuo: identidad cultural e imaginario colectivo en  
la obra de Joao Guimaraes Rosa y Mia Couto**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

**Ludmila Guimaraes Maia**

Directora

Barbara Fraticelli

**Madrid, 2015**

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE FILOLOGÍA**

**Doctorado en Estudios Literarios**



**EL ESPACIO Y EL INDIVIDUO: IDENTIDAD CULTURAL  
E IMAGINARIO COLECTIVO EN LA OBRA DE JOÃO  
GUIMARÃES ROSA Y MIA COUTO**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR**

**PRESENTADA POR**

**Ludmila Guimarães Maia**

Bajo la dirección de la Doctora

**Barbara Fraticelli**

**MADRID, 2015**



**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**  
**FACULTAD DE FILOLOGÍA**

**DOCTORADO EN ESTUDIOS LITERARIOS**



*El espacio y el individuo: identidad cultural e imaginario  
colectivo en la obra de João Guimarães Rosa y Mia Couto*

**Tesis doctoral**

**LUDMILA GUIMARÃES MAIA**

**Directora: Dra. Barbara Fraticelli**

**Madrid, 2014**



“Quando as aves falam com as pedras e as rãs com as águas  
– é de poesia que estão falando”.

(Manoel de Barros)



## AGRADECIMIENTOS

A mi Directora Doctora Barbara Fraticelli por la dedicación, apoyo, cariño y constante orientación.

A la Profesora Doctora Eugenia Popeanga y al Departamento de Filología Románica.

A la Profesora Doctora Ana Paula Tavares y a todo el equipo del CLEPUL por la recepción y asistencia en la *Universidade de Lisboa*.

Al eterno maestro y amigo Profesor Doctor Fernando Ángel Moreno Serrano por el incentivo y los útiles consejos.

A mi familia por la presencia y soporte perenne, a pesar de los océanos y cielos de distancia.

A los amigos por la acogedora compañía, por el apoyo incondicional y por la infinita confianza, sobre todo a los de Madrid por las charlas, las cenas y los servicios de entrega en general.





## OBSERVACIONES

En este trabajo decidimos presentar algunas citas bibliográficas, explicaciones y comentarios en notas al pie de página para no comprometer la fluidez del texto.

Para las citas de la obra de Mia Couto y de João Guimarães Rosa, que son objeto de este estudio, usamos las abreviaciones a seguir con la referencia de la página. Mantenemos en letra cursiva las partes que se encuentran con este formato en los textos originales.

Abreviaciones:

*Terra sonâmbula* (2007): (TS)

*Grande sertão: veredas* (1980): (GSV)



## SUMARIO

RESUMEN.....	12
SUMMARY.....	16
RESUMO.....	20
1. INTRODUCCIÓN.....	46
2. PANORAMA LITERARIO.....	52
2.1 Breve historial de la Literatura Brasileña.....	54
2.2. Formación de las Literaturas Africanas en Lengua Portuguesa.....	62
3. BIOBIBLIOGRAFÍA DE LOS AUTORES.....	68
3.1. João Guimarães Rosa.....	70
3.2. Mia Couto.....	76
4. FUNDAMENTOS TEÓRICOS.....	84
4.1. Teorías del Espacio Literario.....	86
4.2. Apuntes para una teoría del símbolo y del mito.....	88
4.2.1. Del inconsciente colectivo a la definición de mito.....	88
4.2.2. Lo sagrado arcaico y el Cosmos sacralizado.....	91
4.2.3. La desacralización del mundo moderno y contemporáneo.....	97
4.2.4. Del pensamiento primitivo al caos en la actualidad.....	98
- Brasil: de la época primordial al hombre <i>sertanejo</i> .....	98
- Mozambique: de la civilización swahili a la guerra civil.....	107
5. TRAVESÍAS: DE LA SABANA MOZAMBIQUEÑA AL <i>SERTÃO</i> BRASILEÑO.....	114
5.1. Resumen de las obras.....	116
5.1.1. <i>Terra sonâmbula</i> .....	118
5.1.2. <i>Grande sertão: veredas</i> .....	120
5.2. En busca de las raíces perdidas.....	122
5.3. La saga para matar al dragón.....	184
6. LA RE-SACRALIZACIÓN DE LA TIERRA MADRE.....	268
7. CONSIDERACIONES FINALES.....	284
8. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	294
9. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	302



## RESUMEN

Este trabajo se dedica al análisis de las obras *Terra sonâmbula* del escritor mozambiqueño Mia Couto y *Grande sertão: veredas* del brasileño João Guimarães Rosa, con el objetivo de rastrear las formas restantes del pensamiento primitivo en lo cotidiano del hombre moderno y contemporáneo e identificar de qué forma estos rasgos del imaginario arcaico ayudan en el proceso de búsqueda de la identidad, tanto colectiva, como individual en una situación de crisis.

Empezamos el trabajo con un breve recorrido por la Literatura Brasileña y por la Literatura Africana en Lengua Portuguesa, con la intención de facilitar la comprensión de la formación de estas literaturas y el contexto en el que se desarrollan. A continuación, exponemos de forma sucinta la biobibliografía de los autores, para comprender el origen y la importancia de cada uno en su entorno y las peculiaridades de sus estilos. Ambos forman parte de un proceso de renovación de la lengua portuguesa en sus países y presentan innovaciones en la escritura, como el uso de la oralidad, de neologismos y de transgresiones a las reglas formales del idioma. Couto y Rosa son escritores que buscan continuamente traer a la luz las realidades escondidas u olvidadas en los rincones más profundos del país y dar voz a la gente autóctona y a su tradición.

El recorrido teórico se inicia con las teorías canónicas sobre el espacio literario, pasando por las contribuciones de Gaston Bachelard en el estudio de los espacios simbólicos. Enseguida, exponemos las ideas de Carl Gustav Jung y de Mircea Eliade, que perfilan los conceptos de símbolo, de inconsciente colectivo, de arquetipo y de mito, fundamentales para la comprensión del pensamiento primitivo y de su relación con la naturaleza. A través de las contribuciones de Eliade, entendemos la estructura de este pensamiento y la noción de sagrado, que determina la forma de actuar en el mundo del hombre arcaico, cuya totalidad de las acciones representa un acto sagrado. Comprendemos igualmente los significados simbólicos de los principales elementos de la naturaleza: el agua, el cielo y la tierra. En este sentido, explicamos el cambio que ocurre en la modernidad y contemporaneidad, a partir de la evolución científica y tecnológica que racionaliza el espíritu humano y provoca la desacralización del espacio. En la secuencia, explicamos las bases antropológicas que llevan a la formación de la cultura brasileña y mozambiqueña, por medio de la amalgama de distintas influencias.

El capítulo siguiente se dedica al estudio detallado de las obras, con foco en los espacios sagrados y sus significados simbólicos. La novela de Couto relata la historia de Kindzu, un chico que pierde a su hermano y a su padre y ve a su familia desaparecer en el desorden de la guerra. Por esto, decide emprender un viaje para encontrar a los guerreros *naparama*, que luchan contra la violencia, con la intención de acabar con el conflicto. En la novela de Rosa, el protagonista Riobaldo, que se encuentra desubicado, decide ingresar en la guerra por amor a su amigo Diadorim y también para combatir la maldad que se encarna en el *sertão*. Ambos casos se desarrollan en un escenario de guerra, pobreza y hambre, en el que los hombres luchan por recuperar su forma original de vida para eliminar el mal. Los protagonistas trazan un trayecto iniciático en los moldes del pensamiento primitivo, cumpliendo todas las etapas para formarse como individuos responsables en la sociedad. Los demás personajes de las obras contribuyen al retrato de la gente de estas zonas, víctimas del caos provocado en la tierra, que son arrancadas de sus culturas tradicionales y obligadas a vivir en un ambiente inhóspito y desconocido. Se muestran, sobre todo en las figuras de los niños, mujeres y viejos, el sufrimiento y la desolación que se establece cuando el pueblo pierde su contacto con la fuente primaria de sabiduría.

Tanto en una como en la otra, el conflicto es provocado por el choque entre la tradición y la modernidad. En el Mozambique de Couto dos grupos autóctonos, bajo la influencia del pensamiento europeo, luchan entre sí por el gobierno del país después de la independencia. En el *sertão* de Rosa, los ricos gobernantes y propietarios rurales intentan modernizar la zona para rentabilizarla. En ambas partes está presente la modernidad, representada, sobre todo, por la búsqueda de beneficios financieros en detrimento del bienestar del pueblo. Éste, por su parte, simboliza la tradición, a través del conocimiento del *modus vivendi* local. El choque provocado entre ellos ocasiona la ruptura con las formas tradicionales de cultura, lo que lleva a la desaparición del vínculo con el lugar de origen y, consecuentemente, a la pérdida de la identidad, tanto individual como colectiva.

En este sentido, el análisis demuestra cómo se desarrolla, en ambas novelas, una noción de lugar sagrado, en el que los protagonistas encuentran amor, paz y bienestar, y donde se establece una especie de lugar idílico al que desean regresar. Por otro lado, se compone igualmente la idea opuesta, de lugar profano, en el que el mal logra sembrar su simiente y se manifiesta a través de la violencia y la muerte. Estos espacios se confrontan durante la narrativa y, al final, el regreso al lugar idílico es lo que permite a los

protagonistas volver a conectarse con su lugar de origen y reconocer su identidad como miembro de una sociedad, que, a la vez, recupera su identidad colectiva. De esta forma, comprobamos que, al estar en una situación de amenaza, el hombre moderno y contemporáneo se reconecta con sus instintos y, a través de ellos, se vuelve a aproximar a la naturaleza y, a partir de este contacto, logra reconciliarse consigo mismo y con su lugar de origen.





## SUMMARY

This study is dedicated to the analysis of the works *Terra Sonâmbula* by the Mozambican writer Mia Couto and *Grande sertão: veredas* from the Brazilian writer João Guimarães Rosa, with the objective of tracing the reminiscent forms of primitive thought in the everyday modern and contemporary man and identifying the way that these characteristics of the archaic imaginary help in the process of identity search, both individual and collective, in a moment of crisis.

We begin the study with a brief journey through Brazilian literature and African Literature in Portuguese Language, with the end of facilitating the understanding of the shaping of these literatures and the contexts in which they developed. Next, we will succinctly discuss the bio-bibliography of the authors, revealing the importance of each in his environment and the peculiarities of their styles. Both form part of the process of renovation of the Portuguese language in their countries and, furthermore, they present innovations in composition, with the use of orality, neologisms and transgressions of the formal rules of the language. Couto and Rosa are writers that continually seek to bring light to hidden realities or those that have been forgotten in the deepest corners of their countries, and give voice to the native people and their traditions.

The theoretical journey begins with the canonical theories of literary space, passing through the contributions of Gaston Bachelard in the study of symbolic spaces. Following this, we will discuss the ideas of Carl Gustav Jung and Mircea Eliade, outlining the concepts of symbol, collective unconscious, archetype and myth, which are fundamental to the comprehension of primitive thought and its relationship to nature. Through the contributions of Eliade, we understand the structure of this thought and the notion of the sacred, which determines behavior in the world of the archaic man, the sum of whose actions represent a sacred act. Likewise, we understand the symbolic meanings of the chief elements of nature: Water, sky, and earth. In this way, we explain the change that occurs in modernity and contemporaneity beginning with scientific and technological evolution that rationalizes the human spirit and provokes the desecration of space. In sequence, we understand the anthropological bases that lead to the shaping of the Brazilian and Mozambican cultures through the fusion of different influences.

The next chapter is dedicated to the detailed study of the works, focusing on sacred spaces and symbolic meanings. Couto's novel tells the story of Kindzu, a boy who loses

his brother and father and watches his family disappear in the turmoil of the war. Because of this, he decides to participate in a journey to find the *naparama* warriors, who fight against violence, with the objective of ending the conflict. In Rosa's novel, the protagonist Riobaldo, finding himself out of place, decides to become involved in the war for the love of his friend Diadorim as well as to combat the evil that incarnates in the *sertão*, or backcountry. In both cases, a scenario of war, poverty and hunger develops in which men fight to recover their original way of life to eliminate evil.

The analysis of the texts starting from the symbolic meanings of nature's elements and its relationship with human beings demonstrates this idea. In Couto's *Terra sonâmbula* we follow Kindzu's path of initiation that starts, develops and ends in the sea. This element represents the continent of all forms, and exactly for this reason, has an indefinite and ambiguous character of life and death; these are fundamental characteristics of the protagonist's trip, who cannot leave traces in his way. In the sea Kindzu manages to communicate with his deceased father and meets his future beloved Farida, both providers of important knowledge in his initiation development. Finally, the protagonist finds death in the sea, state witch symbolizes a possibility of rebirth because of its proximity to the water's symbolism. The waters, which manifest themselves also through the river and the rain, prove to keep the archaic symbolism, representing fertility and regeneration power, even though sometimes the rain represents mostly divine punishment. The sky also reveals its symbology, representing mainly the action of the gods on earth and the disconnection of men from their tradition, which prevents the communication with the divine forces. For this reason, celestial manifestations sometimes symbolizes gods' anger that punishes human mistakes. The moon and the sun also show symbolic meanings, representing life's cycle and the possibility of regeneration. The mother earth, like the animals, is the portrait of violence and war installed in the country. Using the symbolic movements it reveals its dissatisfaction with the actual situation and its attempt to act in benefit of the mistreated people. All the nature's elements prove to act on the "good people's" side, the people who try to save their country and their traditional culture.

In Rosa's *Grande sertão: veredas* we find the presence of nature's elements acting in a very similar way. Riobaldo also starts a path of initiation in the water, with the first crossing of *São Francisco* River, which causes a big change in his life. The river has a fundamental meaning to the protagonist, who identifies himself and his beloved ones with it. The symbolic meaning of this element shows itself as fluidity of life, irreversible course

and equally regenerative force. The rain and the wind appear frequently symbolizing the divine anger or, in the second case, the demon's vehicle. The sky represents the divine influence on earth, both in benefit of men or against them; on the other hand, the images of the sun and the moon indicate the protagonist's transition between the dark and the bright phase and shows to have influence in his destiny, allowing his final regeneration. At last, the earth, incorporated by the *sertão*, proves equally the chaotic situation of the place and assumes an ambiguous role, being in favor of those who fight against evil or incorporating the figure of an executioner. It confirms that the primordial mother does not leave her offspring behind, in the same way the actual man does not abandon his instincts and his bond with nature. The animals are constantly present with an uncertain character that transmits, on one side, the divine presence and love and shows the image of the little birds, for example. However, on the other side, the animals are means of communication with dark forces when presented as creatures with symbolic demoniac tendencies.

In both scenarios, even if the origin of the conflict is different, we find the same bad conditions, with the presence of violence, hunger and diseases. The ways of symbolic representation of nature are common in both novels, which demonstrate that the images of collective unconscious appear in a critical situation, as in the case of the war installed in both countries. All the characters in the works paint a portrait of the people of these zones: Victims of chaos in the land, torn from their traditional cultures and obligated to live in an inhospitable and unfamiliar environment. This is shown mainly in the figures of the women, children and elderly people, the suffering and desolation that is established when the people lose their contact with the primary source of knowledge.

In both novels, the conflict is provoked by the clash between tradition and modernity. In Couto's Mozambique, two native groups, under the influence of European thought, fight between themselves for the government of their country after the independence. In Rosa's *sertão*, the rich leaders and landowners try to implement improvements in the zone with the intention of making it profitable. In both parts, modernity is present, mainly represented by the search for financial benefits to the detriment of the good of the people. This alone symbolizes tradition through the knowledge of the local *modus vivendi*. The clash that arises between them leads to the break from the traditional ways of the culture, which leads to the disappearance of the link between place and origin and, consequently, to the loss of identity, individual as well as collective.

During the protagonists' journeys, the different sites gain characteristics of a sacred place, which represents the idyllic, profane, infernal, and at the same time, the border place, where transitions are normally possible. In *Terra sonâmbula* the idyll's image is composed by the house, with its transcending power, and the family, that implicitly embodies the link with the ancestors, representing the sacred *per se*. The profane presents itself in the war environment, with hunger, diseases and suffering, for this reason, is disseminated almost all over the country invaded by violence. The border space takes place in the sea as a crossing place, which allows Kinzdu to pursue his trip and guides him through the phases of the initiation. In *Grande sertão: veredas* the notion of idyll is already proposed in the novel's title. The *sertão* itself is not characterized as a profane space, but incarnates profanity in some spots like the war, the place of death and the evil. The *locus amoenus* is, by exclusion, the *vereda* a point of peace and tranquility, which guards love and all that is sacred to the protagonist. The border space is the spot called *Liso do Sussuarão*, a sort of hell's representation, where Riobaldo suffers a change. In this way, the spatial notion that demarcates the concept of place – sacred – and non-place – profane –, defines the core aim of the protagonists' as they fight against the idea of "hell", continent of evil, and solve their existential questions through the idyll's recovering.

After finishing their journeys, both find the same universal truth: evil is human material and manifests itself in the profane domain. Likewise, Kindzu recovers not only the collective identity, but also the individual one, when he realizes that the only way to live and to defeat evil is to return to his family, assuming a role as a responsible adult in the society. Riobaldo solves his existential doubt and, at the same time, finds the collective identity when he realizes that the place *sertão* does not contains evil. In this way, we conclude that the vestige of primitive thinking is fundamental at present and acts in the elaboration of the ideals of place and non-place. That is what allows men to connect with the space in which they live and, through this feeling of belonging, they are able to recognize the collective identity of his people. At the same time, it is possible to identify each individual role in society. In this way, we prove that while being in a threatening situation, the modern and contemporary man reconnects with his instincts and through them, draws near to nature again and, through this contact, manages to reconcile himself with his place of origin.

## RESUMO

O objeto central deste trabalho é a análise dos espaços simbólicos das obras *Terra sonâmbula* do escritor moçambicano Mia Couto e *Grande sertão: veredas* do autor brasileiro João Guimarães Rosa. O objetivo principal é detectar as formas de representação do imaginário coletivo primitivo na cultura moderna e contemporânea e analisar como estas formas interagem com o indivíduo no processo de resgate da identidade, tanto individual quanto coletiva. Através da análise deste processo, compreendemos de que maneira as formas arcaicas de pensamento ressurgem nas situações de crise no mundo atual, conduzindo o homem na recuperação do vínculo com a natureza e na res-sacralização do espaço.

Começamos o trabalho com uma breve apresentação da Literatura Brasileira e das Literaturas Africanas em Língua Portuguesa, com o objetivo de facilitar o entendimento da evolução destas literaturas em seus respectivos contextos. A literatura do Brasil tem os seus primórdios marcados pela condição colonial, na qual se dá um processo de aculturação do colono português, do indígena nativo e do indígena africano, formando um amálgama de diversidade sem precedentes. Pouco a pouco a colônia vai assumindo um papel de agente da história, que possibilita a formação de uma cultura verdadeiramente brasileira. Os primeiros textos produzidos contêm, inevitavelmente, informações descritivas do novo território, que compõem até os dias atuais um importante conhecimento sobre a cultura nativa. Outra contribuição importante nesta época pertence aos missionários jesuítas que produzem textos com matizes pedagógicos e morais.

Nos séculos XVII e XVIII a produção artística da colônia deixa-se influenciar pelo Barroco ibérico e italiano, até que chega a desenvolver um estilo Barroco Brasileiro. Esta época caracteriza-se pelo desenvolvimento da atividade mineradora no país e representa um importante marco na evolução da cultura, por presenciar a formação de academias que compõem as primeiras manifestações de uma cultura humanística não religiosa no Brasil. O movimento posterior destaca-se pelos ideais opostos aos precedentes, com influência da razão, da clareza e da verossimilhança. Por outro lado, surgem também tendências árcades, com modelos inspirados na tradição clássica e com ideais bucólicos, que levam à construção dos mitos do *bom selvagem* e do *homem natural*.

O Romantismo emerge no país em 1836, com a participação de uma elite intelectual contaminada pelos padrões culturais europeus, porém carregada de nacionalismo e de negação dos ideais clássicos da etapa anterior. O romance romântico brasileiro assume nessa época, prioritariamente, três tendências: a passadista e colonial, a indianista e a sertaneja, mostrando os diferentes cenários culturais do país. O Regionalismo é outra vertente que surge nesse contexto, a partir do conflito entre os ambientes rurais e urbanos. No final do século XIX entra em cena o Realismo, com foco na objetividade e no uso da palavra como instrumento político.

A partir da independência do país, em 1822, e da abolição da escravatura, em 1888, adotam-se tendências mais mundanas e há abertura para a entrada das vanguardas europeias, juntamente com outras correntes como o Parnasianismo e o Simbolismo. O crescimento das elites agrícolas de São Paulo e Minas Gerais, concomitante ao desenvolvimento das cidades, gera um conflito entre o pensamento conservador oligárquico e as mentes liberais urbanas, enquanto no sertão proliferam os movimentos messiânicos e o cangaço. Estes conflitos marcam o tom da corrente pré-Modernista que problematiza a realidade sociocultural do país. O Modernismo brasileiro estreia com a Semana de Arte Moderna, em 1922, uma exposição que reúne o trabalho de um grupo de artistas influenciados pelas vanguardas europeias. O evento marca um momento de ruptura e inovação sem precedentes e permite a entrada da oralidade, de *brasileirismos* e de regionalismos na literatura.

As primeiras décadas do século XX são consideradas a época de ouro do romance brasileiro, momento em que o nacionalismo continua presente com enfoque na crítica social; é neste contexto que surge João Guimarães Rosa. Em seguida começa a ditadura militar que, contraditoriamente, representa uma época de abertura cultural com forte tendência à contra ideologia na literatura. A partir dos anos setenta do século passado, o Regionalismo continua presente, ao mesmo tempo em que aparecem novas diretrizes como o foco no comportamento das personagens, chegando até o fluxo de consciência, tendências que duram até a contemporaneidade.

As Literaturas Africanas em Língua Portuguesa também se desenvolvem a partir da condição colonial dos países, até que se consolidam os ideais nacionais. A língua portuguesa é adotada como idioma oficial nas ex-colônias portuguesas, mas passa por um processo de “des-europeização” e aclimação ao ambiente local. A questão da nomenclatura destas literaturas é discutível, tendo em conta que algumas definições como “literaturas lusófonas” guardam um tom neocolonialista. Desta forma, a denominação

Literaturas Africanas em Língua Portuguesa parece a mais neutra ideologicamente e a é preferida pela maioria dos críticos africanos e alguns europeus. Os cinco países pertencentes a este grupo – Angola, Moçambique, Cabo Verde, São Tomé e Príncipe e Guiné Bissau – passam por um processo similar de desenvolvimento das literaturas nacionais que pode ser dividido em seis fases, segundo propõe Pires Laranjeira.

A primeira etapa dura até 1881, está marcada pela escassa produção de textos, que acabam assumindo a temática do exotismo do continente, sem pretensões sociais ou políticas. A segunda fase abarca as duas últimas décadas do século XIX com tendência Realista, na qual surge o Negro-realismo, que retrata o homem negro numa tentativa pouco bem sucedida de ascensão social. É importante ressaltar que é nesta época que se realiza a Conferência de Berlin, que divide o território africano entre as potências europeias, causando trágicas consequências no continente.

A terceira etapa situa-se nas primeiras quatro décadas do século XX e caracteriza-se pelo surgimento do Regionalismo Africano, marcado pelos ideais de igualdade e fraternidade que dão origem ao Nativismo. Este assume uma expressão antimetropolitana com temas liberais e autonomistas. É também nesta fase que se dá a fundação oficial da literatura moçambicana, cujo desenvolvimento é um pouco mais tardio que nos demais países, mas que surge com grandes esforços políticos e culturais dos intelectuais do país. O período é marcado pela presença de duas correntes predominantes, o tipicismo folclorista, com aspecto ideológico colonialista, e o tipicismo regionalista, com caráter telúrico, que demonstra uma personalidade africana que se reconhece como um primeiro nacionalismo.

A quarta fase determina a formação definitiva das literaturas angolana e moçambicana e dura até os anos sessenta do século passado. Nota-se os primeiros movimentos de valorização das culturas locais, no denominado *casticismo*, com tendência sócio-realista e marxista. Nos anos cinquenta chegam ao continente os ideais da Negritude de preservação das culturas tradicionais, que são rapidamente assimilados. A quinta etapa denomina-se como a Resistência e dura até as independências. É a época dos movimentos de libertação nacional com ideologia anticolonial, adota-se a temática de guerrilha e de luta armada, anti-imperialista e nacionalista. A sexta e última fase inaugura-se, a partir de 1975 com as independências, assumindo, primeiramente, uma tendência de exaltação patriótica e dos heróis de libertação. Num segundo momento, o pós-colonialismo, dá-se a abertura para a perplexidade e incerteza típicas da vida cotidiana contemporânea, que



abre um leque de múltiplas possibilidades temáticas. É neste contexto que surge Mia Couto.

Em Moçambique o sistema literário nacional estabiliza-se a partir da década de oitenta, mas logo a seguir tem início a guerra civil que dura até 1992. Desde então, as novas condições políticas e sociais dão espaço para uma renovação literária, que começa ao princípio com a valorização da *moçambicanidade*. Depois, passa a se reivindicar uma aceitação da livre criatividade, da abordagem de temas tabus, como a convivência de raças e a mestiçagem cultural. Neste contexto, Mia Couto surge como inovador na literatura moçambicana e acaba transformando-se num ícone das novas gerações de escritores.

O seguinte capítulo dedica-se a uma breve biobibliografia dos autores, com o intuito de delinear a sua representação no contexto local e internacional. A importância de João Guimarães Rosa para a literatura brasileira é determinada pelas inovações linguísticas, estruturais e estilísticas, presentes na tentativa do autor de provocar uma renovação na língua portuguesa no Brasil. Rosa é um criador metódico, que transita entre a língua culta e a fala popular, fazendo um amálgama entre elas, através do ato de contar histórias, nas que faz uso da oralidade e, muitas vezes, ultrapassa os limites entre a poesia e a prosa. O escritor constrói fabulações míticas, que revelam uma visão cósmica da existência e alcançam uma amplitude universal, imprimindo um caráter atemporal aos textos. Assim, provoca uma revolução formal na literatura nacional e cria um novo panorama estético dentro da corrente Regionalista, por meio da retratação do sertão mítico. A dimensão épica está presente em toda a sua obra, na que representa a saga do herói do dia-a-dia, que luta contra a rudeza do espaço. Rosa consegue, desta forma, dar visibilidade reconhecível ao fenómeno de renovação da língua portuguesa no Brasil, consolidando uma dimensão criadora da literatura nacional. No que se refere à recepção, provoca opiniões divergentes ao princípio, até que a sua maestria é totalmente reconhecida. A fortuna crítica do autor é bastante extensa e a perspectiva mais abordada pelos estudiosos é a oposição entre regionalismo e universalismo, através da qual Rosa é capaz de partir de um mundo particular, restrito e específico, transformando-o numa ontologia do homem.

Mia Couto, por outro lado, representa um papel fundamental na afirmação e renovação da literatura moçambicana. O primeiro aspecto que determina a sua importância é a criação de uma nova estética literária baseada numa tendência temática diferente das anteriores, o uso da oralidade e a reinvenção da língua portuguesa. No que

se refere à temática, o autor expõe a dura realidade do país no período pós-guerra e trabalha assuntos antes considerados tabu na sociedade como corrupção, decadência de valores éticos e morais, deterioração da memória e da dignidade humana, por exemplo. Todos os temas são abordados através de uma estética repleta de símbolos e elementos do imaginário africano misturados com outras influências culturais presentes no país, como a portuguesa e a hindu. O uso da oralidade leva, inevitavelmente, às transgressões das regras formais do idioma e, segundo o próprio escritor, visa facilitar a amplitude da recepção dos textos ao explorar uma linguagem familiar ao povo moçambicano, habituado à cultura oral. A presença de neologismos é outra significativa marca da sua estética, que tem o intuito de renovar a língua portuguesa, adaptando-a à realidade africana. Couto cria desta forma uma estética única e admite ter recebido influência de Guimarães Rosa no que se refere à recriação de uma língua portuguesa livre da *portugalidade* e capaz de refletir, de forma mais exata, as realidades locais. O autor contribui também para a ampliação do conhecimento das literaturas africanas em língua portuguesa em todo o mundo e abre portas para o surgimento de outros escritores, o que colabora com a consolidação de literatura nacional moçambicana.

O passo a seguir no nosso trabalho é realizar um percurso teórico que embasa as análises dos textos. Começamos com algumas definições sobre o espaço literário, cuja aproximação pode ser feita em quatro perspectivas diferentes: espaço como forma de representação textual, espaço como focalização, espaço da linguagem e representação do espaço. A nossa abordagem pauta-se na última forma, que considera o espaço como categoria existente fora do universo textual, ao qual se podem atribuir características concretas, que possibilitam a criação de espaços sociais, espaços psicológicos, espaços urbanos, entre outros. Desta forma, através da dimensão espacial, o narrador consegue caracterizar as personagens e justificar o seu comportamento, além de poder construir uma projeção de conteúdos sociais e culturais reconhecíveis fora do texto, que lhe aportam verossimilhança. Neste trabalho centramo-nos na função simbólica do espaço e, para tanto, expomos de forma sucinta a reconhecida contribuição de Gaston Bachelard, que sugere uma nova forma de aproximação ao estudo espacial na literatura. O autor propõe a análise dos textos com base na imaginação poética, associada aos quatro elementos fundamentais e elabora uma “fenomenologia da imaginação”. Partindo dos estudos de Carl G. Jung, estabelece uma relação entre as imagens poéticas e os arquétipos do inconsciente, com o objetivo de analisar o efeito que causam no leitor.

Continuamos os percurso teórico com as contribuições de Jung e de Mircea Eliade na descrição de alguns conceitos fundamentais para o nosso trabalho. O símbolo é uma palavra ou imagem que adquire significado além do literal, com um aspecto individual, passível de diversas interpretações. Estes símbolos originam-se através dos instintos humanos que, com o prevalecimento da razão na atualidade, são delegados a um nível secundário da mente, porém, continuam presentes nela e manifestam-se, sobretudo, nos sonhos. Tais figuras compõem o que Jung chama imaginário coletivo, que é um repositório de imagens primordiais universais, que reproduzem de forma simbólica as expressões do instinto. As manifestações do imaginário coletivo são o que o autor chama arquétipos, que normalmente se apresentam em formas pouco definidas que, ao passar por um processo de conscientização, fazem parte dos mitos e lendas. Os mitos, desta forma, estruturam-se como relatos de histórias fundamentais que representam a manifestação do sagrado no mundo, pela ação dos deuses e seres sobrenaturais. Estas histórias servem de modelo para a sociedade que, em todas as suas ações, repete o ato primordial divino de forma simbólica.

As teorias de Eliade demonstram como o homem primitivo se relaciona com o sagrado, que para ele se manifesta através de hierofanias nas rupturas do espaço, considerado heterogêneo pelo pensamento arcaico, revelando verdades absolutas. Estas revelações equivalem à fundação do Cosmos, que aconteceu em tempos imemoriais, e determinam o Centro do Mundo, lugar sagrado por excelência, capaz de comunicar com os diferentes cosmos e arredor do qual se orienta toda a ação humana. Desta forma, para o homem arcaico, a única forma de viver é no sagrado, definindo-se assim como *homo religiosus*, cuja totalidade das ações simboliza a repetição do ato sagrado divino de criação do mundo. Neste sentido, delimita-se o espaço sagrado, em oposição ao profano: enquanto o primeiro é o Cosmos, lugar de manifestação de hierofanias e de transcendência, o segundo representa o caos e é habitado por criaturas estranhas.

A partir desta noção, a natureza, como integrante do Cosmos sagrado e parte da criação divina, está carregada de sacralidade, que se manifesta na relação do homem com os seus elementos. O céu, por sua altitude e inacessibilidade, estabelece-se como lugar de transcendência absoluta e, por esta razão, é a morada dos deuses. Os fenômenos meteorológicos correspondem à ação divina na terra e, nesta dinâmica, o céu caracteriza-se como o grande fertilizador e o marido a mãe terra. Esta, por sua parte, caracteriza-se com a mãe universal, a grande “ama-de-leite”, fornecedora de alimentos e morada dos antepassados e, por conseguinte, berço da tradição. A água, por outro lado, simboliza a

fonte essencial da vida, contém o princípio e o fim de todas as formas, além disso, é um elemento fecundador, purificador e regenerador.

No entanto, esses simbolismos, inerentes ao homem primitivo, assumem um papel ínfimo na vida do homem moderno e contemporâneo. A evolução científica e tecnológica impões outras formas de relação com meio, que acaba por se dessacralizar, sendo o homem atual um ser a-religioso, que vive no âmbito do profano. Segundo Jung, o intelecto passa a ocupar o lugar do espírito, desta forma, o homem perde a identificação com os fenômenos naturais e com o transcendente. Porém, como vimos anteriormente, os instintos continuam a se manifestar de forma involuntária, sobretudo, nos sonhos, o que revela que o homem a-religioso é herdeiro do *homo religiosus*, e que as formas do pensamento arcaico estão ainda presentes no nosso cotidiano e ainda saem à luz numa situação de crise.

Depois, traçamos um breve trajeto pela formação cultural tanto do Brasil quanto de Moçambique, para reconhecer quais são os elementos que exercem influência na formação das bases culturais locais. No contexto brasileiro, há três componentes predominantes: o colono português, o indígena nativo e o indígena de origem africana. O elemento português tem os seus primórdios religiosos nos mesmos moldes das demais culturas primitivas, até a chegada dos romanos ao território luso, que instalam paulatinamente o Cristianismo. A invasão e a permanência muçulmana na Península Ibérica também deixa traços na cultura portuguesa até os nossos dias. Estas características aportam flexibilidade ao colono português que, nos primeiros anos no Brasil, tenta reproduzir o modelo de sociedade da metrópole, no entanto, acaba sendo obrigado a se adaptar às condições locais. A falta de mulheres brancas, somada à necessidade de braços para trabalhar na colônia, inicia o processo de miscigenação do português, primeiramente, com as indígenas nativas e, depois, com as africanas. Este hábito impulsiona a diversidade racial presente até hoje na sociedade brasileira, apesar de o Catolicismo se ter instalado com imensa representação no Brasil, o que se mantém na atualidade.

Os indígenas nativos são seres silvícolas, que vivem em comunhão com a natureza e entre si, em aldeias nas que se desconhece o sentido de posse. Na época de chegada dos portugueses têm uma agricultura em estado incipiente e vivem basicamente da caça e da pesca. Apesar de haver inúmeras tribos, é possível determinar a macro etnia Tupi da qual quase todas descendem. Ao princípio os portugueses tentam escravizá-los num esforço fracassado, pela recusa dos nativos de viverem em cativeiro e de realizarem trabalhos

forçados. As missões jesuítas chegam em seguida e começam o trabalho de catequização, que acaba por proteger os indígenas da escravidão. No que se refere à religião, é conhecida a figura do pajé, uma espécie de xamã, o centro religioso e medicinal da tribo. O culto mais conhecido é o de *Jurupari*, um deus filho do sol, cujo mito é conhecido por quase todas as tribos locais e a quem se dedicam homenagens, sobretudo, através da música. Os jesuítas aproveitam-se da imagem de *Jurupari* como deus implacável e incorporam a ele a ideia do mal, ou seja, determinam-no como o demônio. Paralelamente, escolhem uma divindade secundária, que é associada ao trovão – *Tupã* –, e transformam-na na imagem de Deus. Desta forma, conseguem incutir uma ideia de bem e mal na mente dos indígenas, que passa a ser a base para o catecismo. Apesar da catequização, o folclore indígena brasileiro consegue superar a passagem dos anos e está presente até os nossos dias na cultura local, principalmente, nas figuras de personagens habitantes das florestas. O elemento indígena africano provém de uma enorme diversidade étnica, porém, é capaz de manter algumas religiões nativas, que sobrevivem até os dias atuais no Brasil. A cultura negra aporta importantes características à cultura brasileira, mas no sertão, área a que nos dedicamos estudar neste trabalho, a sua influência é menor, tendo em conta que a mão-de-obra escrava negra não é usada nesta zona.

O sertão, pelas suas características geográficas, desenvolve-se como área produtora extensiva de gado bovino. O elemento humano que trabalha nesta região é o mestiço de branco com indígena nativo. As duras condições do lugar, somadas ao isolamento e à pobreza, determinam a importância do boi na cultura local, fornecedor de alimento e matéria-prima para diversas atividades. Todas estas condições reunidas reproduz-se na crença religiosa, uma forma de catolicismo sincrético, quase medieval, baseado na imagem de um Deus verdugo em cólera. O fenómeno do cangaço surge na região devido à ausência de autoridades para proteger as propriedades rurais, cujos donos contratam exércitos mercenários, que acabam por se tornar independentes e se transformar nos bandos de jagunços que aterrorizam o sertão no final do século passado. Até os dias atuais a região é vítima do choque entre a modernidade, representada pelo governo e pelos proprietários de terra, que querem rentabilizar a área visando benefícios próprios, e a tradição, figurada pelo povo local, que durante anos desenvolve o seu *modus vivendi*, ou seja, aprende a viver no lugar, apesar das condições adversas.

A formação cultural de Moçambique também está composta por distintos elementos base. A região onde se localiza o país atualmente é povoada por tribos de origem banto, no século VI, quando começa a expansão marítima no oceano Índico. Esta

atividade fortalece a civilização suaíli, nativa da região, que recebe, inevitavelmente, influências árabes e se converte pouco a pouco em muçulmana. O desenvolvimento continua até a chegada dos portugueses, em 1498, que conseguem debilitar a sociedade suaíli, depois de muitos ataques e saques às suas cidades, mas os seus vestígios culturais prevalecem até hoje. Os produtos comercializados são produzidos por povos igualmente bantos de língua xona, localizados mais a oeste, que se dedicam à agricultura, pecuária e metalurgia. Estes povos expandem-se pela região até que o seu governante, Monomotapa, é derrotado pelos portugueses no século XVII. A partir de então, os lusos começam a desenvolver um sistema de ocupação do território que fracassa e, depois da Conferência de Berlin, decidem realizar operações militares para vencer as resistências tribais ainda existentes. Estas oposições representam as primeiras sementes dos posteriores movimentos de libertação nacional.

A continuação, implementam o modelo de “assimilação”, que visa “educar” os indígenas nativos nos preceitos sócio-político-culturais europeus, uma verdadeira colonização mental. Juntamente a este processo, desenvolve-se o conceito de “usos e costumes” que tem o objetivo de preservar as culturas autóctones, mas acaba por gerar uma ideia de inferioridade e infantilidade do homem nativo. Todos os fatores somados, levam à diluição paulatina dos ideais culturais tribais e culminam com o desaparecimento do equilíbrio entre o homem e a natureza. Apesar da “assimilação” não ter o resultado esperado, chegou a formar alguns indivíduos nativos, que passam a guiar os movimentos de independência, iniciados no princípio dos anos sessenta. No entanto, as forças da FRELIMO (Frente para Libertação de Moçambique) chocam-se com as da RENAMO (Resistência Nacional Moçambicana), ambas interessadas no controle político do país, provocando uma violenta guerra civil, que instala o terror no território durante mais de dez anos.

No que se refere à religião, o povoamento do território africano ao longo dos séculos leva ao desaparecimento gradual das religiões totêmicas e dá lugar ao surgimento do culto dos antepassados. A crença básica deste sistema religioso é que alguns ancestrais foram eleitos pelos deuses para elaborar as leis e determinar a forma de viver da tribo, o que acaba por determinar a identidade do grupo. A transmissão do conhecimento entre as gerações dá-se através da tradição oral, pelos sábios e oradores religiosos. O culto dos ancestrais, além de religioso, é a fonte de história e a base moral e ética das sociedades; é composto por mitos, ritos e pelo diálogo com os antepassados. A figura do *nganga*, o curandeiro, é a autoridade religiosa e médica. Os clãs dividem-se por estruturas

familiares, são agricultores e consideram que a terra é propriedade dos antepassados, desta forma, cria-se um sentimento de coletividade e de pertencimento ao grupo. Quando os europeus chegam ao continente, os africanos já têm desenvolvidos o seu *modus vivendi*, que lhes permite superar os desafios geográficos do lugar. Em oposição ao culto dos antepassados, está a feitiçaria, considerada a fonte do mal, que deve ser combatida pelo *nganga*. É importante ter em conta que o pensamento africano não entende o bem e o mal como forças opostas, senão como manifestações de uma única fonte, capaz de atuar a favor ou contra os homens. As religiões cristãs também entram no país através das missões e continuam presentes até hoje, assim como o Islã, que prevalece desde os tempos de civilização suaíli. Todas estas formas compõem o arcabouço cultural moçambicano.

Em seguida, procedemos a análise detalhada dos espaços simbólicos dos romances, a partir do rastreamento dos traços remanescentes do pensamento primitivo, investigando a influência do imaginário coletivo no processo de reconexão com o meio e de ressacralização da natureza, que permite ao homem recuperar as suas raízes tradicionais e reencontrar ou reconstruir a sua identidade. As duas obras possuem características comuns que guiam o processo comparativo. O primeiro a destacar é o cenário de guerra que leva as personagens e a terra a enfrentar uma situação de crise.

O segundo aspecto é a viagem iniciática, que ambos os protagonistas traçam em busca da identidade. Kindzu, na obra de Couto, quer acabar com a guerra porque a violência destrói o seu lar, a sua família e a sua terra, provocando a ruptura com os antepassados. A consequência é a perda da identidade, tanto coletiva quanto individual, a partir da deterioração da tradição e da dispersão dos conhecimentos ancestrais. Ao final da sua trajetória, o protagonista encontra redenção através de um sonho, no que se reconcilia com a família e finaliza a sua iniciação transformando-se em guerreiro *naparama*. Neste processo, consegue contribuir com o resgate da tradição por meio da escrita dos seus cadernos, que mantém vivo o ato de contar histórias, prática fundamental no processo de construção e manutenção da cultura tradicional, e por conseguinte, da identidade. Por outro lado, Riobaldo, na obra de Rosa, conta a sua trajetória e as suas peripécias no cangaço; durante a narração debate-se consigo mesmo, tentando descobrir se, de fato, realiza um pacto com o demônio. Por não se sentir pertencente a nenhum lugar, o protagonista busca a sua identidade e acaba entrando na guerra por amor a Diadorim, mas pouco a pouco vai-se contaminando pelo ódio, até chegar ao ato extremo de realizar um pacto com o demônio. O protagonista descobre ao final da guerra que o

mal é inerente ao ser humano e que o demônio não existe. A maldade, desta forma, é um sentimento e uma atitude humana que se desperta em cada um, de acordo com o seu trajeto de vida.

O terceiro e último aspecto a destacar é a condição de seres não-pertencentes de ambos os personagens. Kindzu perde o sentimento de pertencimento à sua terra quando desaparecem o seu irmão e o seu pai, além disso, sente-se diferente do povo do lugar, por se sentir um homem sem raça e sem preconceitos. Viaja pelo mar, ambiente ao que não pertence, e chega a Matimati onde continua sendo estrangeiro. Riobaldo vive com a mãe no início do romance como agregado numa fazenda, em condições que lhe transmitem a sensação de não pertencer ao lugar. Depois, na fazenda do seu padrinho, que termina sendo o seu verdadeiro pai, não encontra conforto e, finalmente, na guerra demonstra a sensação de ser diferente dos outros jagunços. Este sentimento que compartilham os leva a uma espécie de limbo ou limite, que se configura como um não-lugar, pelo que vão perambular até encontrar a sua identidade e o seu lugar no mundo.

Em *Terra sonâmbula* encontramos inúmeras representações dos símbolos do imaginário primitivo. O cenário no que se desenvolve o romance mostra uma terra destruída e profanada pela guerra civil: uma luta entre o próprio povo do lugar, que assume a mesma postura dos colonos em busca de poder e riquezas. As personagens encontram-se perdidas por não reconhecer a sua terra natal e por não encontrar nela o que as faz sentir gente do lugar. Todo o processo de aculturação e “assimilação” sofrido na época da colonização e a posterior guerra civil fazem com que as culturas tradicionais percam as suas raízes, provocando a desvinculação do homem do seu próprio lugar de nascimento. Por esta razão, as personagens estão em busca da sua identidade, não só individual como coletiva. Esta situação de crise desperta uma inevitável necessidade de reconexão com o Cosmos, o que ocorre através da aproximação à natureza e da ressignificação da sua carga simbólica.

As análises da água como elemento simbólico constitutivo dos espaços revelam distintas representações e mostram, inclusive, alguns significados contraditórios, como revela própria definição deste símbolo. O mar compõe-se, verdadeiramente, como início e fim de todas as formas, sobretudo, no processo iniciático de Kindzu, que começa e termina neste elemento. Além disso, este espaço assume um caráter de mediador entre o formal e o informal, característica que permite a transformação do rapaz e também de Farida, que passam dentro dele por um estado transitório decisivo no seu



desenvolvimento. Isto demonstra também o seu caráter regenerador, além de ser um espaço que permite o trânsito entre os cosmos, o que se prova com a aparição do espectro de Taímo. Ao mesmo tempo, o mar é lugar de purificação e renascimento, como se representa nas mortes e nos funerais de Tuahir e Taímo. O oceano, por outro lado, é continente de todas as formas e simboliza a amizade de Kindzu e Surendra, uma bandeira pela diversidade e pela tolerância racial e religiosa. É curioso observar, que no caso de Assma e Surendra, este mesmo oceano mostra-se um obstáculo intransponível. Já o rio, simboliza o fluxo constante da vida, tem poder regenerador e fertilizador e representa-se no texto como uma ferramenta para ressuscitar a terra, na história de Nhamataca. A chuva, por outro lado, revela igualmente simbologias ambíguas, representando ora poder fertilizador, purificador e regenerador, ora a cólera divina. Para a mãe de Farida, Gaspar e Nhamataca a chuva surge como elemento purificador e, exceto no caso do menino, manifesta-se também como fim da vida e possibilidade de renascimento. Também na história de Nhamataca, a chuva dá ao mesmo tempo sinais da cólera divina ao provocar um dilúvio. Independentemente do significado que assumem, as águas mostram-se como elementos de manifestação de hierofanias e permitem ao homem o contato com o sagrado, através do resgate do imaginário coletivo primitivo.

A terra e os seus elementos aparecem também carregados de simbologias. A primeira representação que se destacada é a de mãe universal e fornecedora de alimentos, que neste cenário encontra-se infértil em todos os sentidos, depois de sofrer tanta exploração. Isto se deve à ruptura dos laços com os antepassados, provocada pela desordem da guerra, que a transforma em um lugar sem lei. A história de Siqueleto representa, neste sentido, a tentativa de recuperação da terra, com o ato de plantar homens, visando a regeneração da sua vila através da repopulação. O poder regenerativo também se encontra nos enterramentos simbólicos presentes no romance. Por outro lado, vemos representada a solidariedade entre a fertilidade feminina e a da terra, refletida no ato de comer terra e no ritual de eliminação dos gafanhotos, realizado pelas idosas. A imagem mais importante da terra, talvez, seja a representação da terra sonâmbula, cuja simbologia explica-se numa das epígrafes do livro, que simboliza a recuperação da fé e da esperança através do sonho. Ao mesmo tempo, o ato de sonhar gera histórias que serão contadas e farão parte da cultura local. Este processo propicia a reconexão com a tradição ancestral e possibilita a recuperação do *modus vivendi* no lugar e da identidade coletiva. A árvore simboliza ao mesmo tempo ciclo da vida, poder regenerador e fonte de conhecimento, representada, sobretudo, na imagem dos idosos perdidos pela impossibilidade de contato

com os ancestrais. Já a montanha, simboliza a morada dos deuses e lugar proibido para os não iniciados. A imagem da casa também surge carregada de significados simbólicos, principalmente de lugar sagrado e Centro do Mundo, capaz de conectar os diferentes cosmos. Simboliza a segurança e a proteção que Kindzu perde com a morte do pai e passa ser o lugar ao que deseja regressar. Na imagem de Junhito, notamos a importância do lar familiar na formação da identidade dos indivíduos. Desta forma, os elementos terrestres também demonstram atuar na luta do homem contra a violência e pela recuperação do vínculo com a tradição.

O céu, por outro lado, apresenta também simbologias ambíguas, como a água e a terra, simbolizando a morada dos deuses e a origem da ação divina sobre a terra. Os deuses atuam ora ajudando os homens, ora se vingando deles. Nota-se também que o caminho entre o céu e a terra está cortado e a comunicação entre eles é impossível, da mesma forma que não se pode contatar os antepassados. O sol é outro elemento que apresenta ambiguidades, agindo como verdugo, que queima e mata, e ao mesmo tempo manifestando o seu poder regenerador. Já a lua, aparece, sobretudo, como tecedora de destinos e condutora de ciclos.

Os animais, assim como a terra, representam prioritariamente os maltratos e a desordem provocados no lugar. A baleia e elefante são o retrato da terra em agonia. A hiena simboliza a prevalência do conhecimento terrenal, ou seja, profano, que pretende explorar os demais. As aves simbolizam mensagens dos deuses ou o contato com eles e o sapo surge como protetor das águas e veículo de feitiços. Todos simbolizando a desordem da terra e demonstrando ao homem que a situação atual é um enorme equívoco.

Esta trajetória pela savana moçambicana através da voz de Kindzu demonstra a proximidade do pensamento arcaico, ainda vivo no imaginário coletivo atual, e representado no romance por meio da construção dos espaços simbólicos. Pelos olhos do protagonista podemos recuperar os cenários que representam o âmbito sagrado, o profano e os lugares limite, que permitem o trânsito entre eles. Na trajetória de Kindzu o elemento da natureza mais representativo é o mar, que se constitui como espaço de margem no seu desenvolvimento iniciático, além disso, é o lugar que lhe permite comunicar como o além, representado pelo espectro do seu pai. No mar encontra Farida e aprende muitas lições no navio encalhado. A água, também em forma de rio e chuva, incorpora a sua simbologia de elemento purificador, regenerador e de origem e fim da vida. O céu, por outro lado, é o lugar de origem da sua amada Farida, representa o sagrado incessível pela desordem

provocada pela guerra. A permanência da moça no barco corrobora tanto com esta ideia, quanto com ao fato de ser o mar um lugar de transição, que poderia facilitar a ela o trânsito ao seu lugar de pertencimento. Como o céu, o mundo dos mortos encontra-se igualmente num estado caótico pela falta de comunhão dos homens com os antepassados.

A terra e os animais retratam a imagem da devastação do país. A primeira está profanada e estéril, não produz alimentos e não pode ser semeada, é a mãe universal impedida de exercer a maternidade; reflete igualmente a ruptura com a tradição. Na imagem do campo de deslocados, vêem-se retratados não só a fome e o abandono, senão também o resultado do desejo de poder e de riquezas, que leva à exploração do povo. A estrada é outro espaço que se define como limite, que não permite que Muiginda e Tuahir acedam a uma forma concreta de vida nem neste Cosmos nem no além. Estão aprisionados e condenados a vagar, são o retrato dos deslocados do país. Os animais, por outro lado, estão maltratados como as pessoas e servem para complementar o cenário de morte e destruição que circunda o romance.

A trajetória do protagonista passa por todas estas realidades espaciais, começando e terminando no mar a sua iniciação, que o forma como adulto responsável para atuar na sociedade. Desta forma, este elemento estabelece-se como espaço limite que permite o trânsito entre os domínios do sagrado e do profano, no que circulam Kindzu, Farida e o espectro de Taímo. Os dois primeiros passam por ali para cumprir uma etapa da sua busca e o terceiro fica preso por estar impedido de realizar o trânsito ao mundo dos mortos. A apresentação do lugar profano, o não-lugar, configura-se como o cenário da guerra, o lugar onde se encontra o mal, que está em quase todas as partes, uma vez que o conflito invade todo o país. Em oposição, o idílio de Kindzu constitui-se pela imagem da casa, com a família, vivendo em comunhão com a terra e os ancestrais. Este é o lugar sagrado por excelência, que se opõe ao ambiente bélico e lhe transmite paz e segurança, é o único espaço no que pode viver e para o que deseja voltar.

A simbologia dos espaços sagrados e profanos comprova o esforço de Couto em retratar de forma bela e poética o conflito entre o moderno e o arcaico em Moçambique. A tradição manifesta-se através das personagens Taímo e Tuahir, da mãe de Kindzu, do *nganga* e dos anciãos da vila e de Nhamataca e Siqueleto, todas figuras perdidas e confusas, que veem o espaço se deteriorar ao seu redor, enquanto se destroem os laços com os antepassados e toda a cultura da que têm conhecimento. O moderno, por outro lado, apresenta-se pelas personagens Romão Pinto, Estevão Jonas, o pastor professor e Surendra, todos de alguma maneira invasores do território, que procuram riquezas e que

contribuem ao desaparecimento paulatino das culturas locais. O protagonista aprecia Surendra e o professor, demonstrando que o contato com moderno não é mal em si, sobretudo, tendo em conta que ambos são referência conhecimento, amizade e conforto para ele. Contraditoriamente, para Farida o contato com Romão Pinto, a modernidade *per se*, define-se como o começo do seu fim. Por esta razão, ambos, Kindzu e Farida, conseguem conectar-se e compartilhar o seu não pertencimento no não-lugar que se constitui no navio. Consideramo-lo não-lugar pela sua condição simbólica de espaço transitório, não exatamente por considerá-lo profano, sobretudo, tendo em conta que se torna igualmente uma espécie de idílio provisório para ambos, por lhes permitir sonhar com uma vida futura reunidos em família. Por outro lado, a condição deslocada dos dois, que não sabem o que fazer nem aonde ir, manifesta-se nesta espécie de limite entre o moderno e o arcaico e ao mesmo tempo entre o sagrado e o profano, que acaba por lançar os dois à morte. No entanto, uma morte com sentido de recomeço e não de fim, como ilustra o discurso do profeta no sonho final de Kindzu.

No romance, os espaços e as personagens expõem a realidade moçambicana e dão voz ao seu povo, através da beleza da linguagem que expressa a esperança. Na representação do apocalipse o autor consegue acumular toda a potência das imagens devastadoras da guerra e construir a possibilidade de surgimento de novos tempos, nos que triunfa a comunhão entre o indivíduo e a terra. Desta forma, a sua denúncia transforma-se num grito de esperança no meio da savana.

No espaço sertanejo no que se passa o romance *Grande sertão: veredas* o homem está inevitavelmente enraizado à terra, isto se deve principalmente ao isolamento do lugar e às duras condições climáticas e socioeconômicas. O vínculo desses indivíduos com a terra desenvolve-se de forma totalmente diferente dos da cidade, desta forma, apesar das dificuldades que encontra no seu território, o homem sertanejo ama o seu sertão e toda a natureza nele contida. Esta conexão com a natureza faz com que o seu *modus vivendi* se aproxime do pensamento primitivo na sua essência, uma vez que para eles a terra e o pouco que há nela são sagrados e proporcionam-lhes experiências sagradas. Isto é, o sagrado manifesta-se através da natureza como ocorre nas sociedades tradicionais. A guerra no sertão representa o oposto, o profano, além disso, gera uma situação de crise caracterizada pelo caos instalado, que transforma o lugar numa terra sem lei, onde manda o mais forte. Esta realidade leva à deterioração das referências éticas, morais e culturais, de forma que o homem não conhece as normas para viver neste mundo, ou melhor, o

mundo já não tem regras. Consequentemente, o indivíduo não se reconhece a si mesmo, nem o espaço onde vive, o que leva à perda da identidade, não só individual, senão também coletiva.

A representação mais importante da água no romance é a do rio, lugar que permite o início da trajetória iniciática da Riobaldo, quando realiza a travessia do rio São Francisco pela primeira vez e aprende a ter coragem. Neste sentido, o rio assume também a simbologia lugar de vida e morte ao mesmo tempo, transformando-se, assim, num espaço de trânsito, que permite a transformação do protagonista. É o cenário fluvial que simboliza os amores de Otacília e Diadorim, neste caso, representado pela imagem do idílio de Riobaldo, ou seja, a vereda do rio *Urucúia*, com os significados de força vital e fluidez constante. Ao comparar a si mesmo com rio, o protagonista demonstra a sua identificação com este elemento e expõe a capacidade de ambos de conter forças ambíguas: claro e escuro, amor e ódio, vida e morte. A chuva, por outro lado, manifesta alguns presságios de morte, comprovando o seu simbolismo de ação dos deuses na terra, enquanto fenômeno da natureza, além disso, atua como agente purificador e como *psicopompo*. O mar, elemento tão distante da realidade sertaneja, também aparece com simbologia ambígua no texto; por um lado simboliza vida, transformação e renovação, mas por outro, surge como lugar intermediário, na sua comparação como o *Liso do Sussuarão*, cuja travessia é indispensável e provoca outra transformação no protagonista. Já o vento, na sua posição intermediária entre água e céu, representa, sobretudo, a presença do demônio, como se se tratasse do sopro divino com valor invertido, ou seja, um sopro infernal. Tendo em vista que se associar ao mal é um passo que Riobaldo tem de cumprir para vencer o mal, o vento recupera o seu significado de sopro divino, ao lhe trazer o mal e lhe permitir pactuar com o demônio e vencê-lo. Todas as manifestações simbólicas aquáticas demonstram a revelação de hierofanias que interferem no destino do protagonista.

A imagem da terra também se manifesta no romance com vertentes positivas e negativas. O primeiro cenário que se destaca é o próprio sertão, que se configura como uma espécie verdugo, que condena as pessoas às suas condições de vida, não permitindo a sua fuga a outros lugares. A representação dos *catrumanos*, que vivem como bichos no sertão profundo, simboliza de forma extrema o isolamento e a pobreza do lugar e, ao mesmo, tempo mostra que essas pessoas, por viverem muito próximas da natureza, guardam ainda as formas arcaicas de relação com o meio, simbolizando um último contato com a sabedoria ancestral. Apesar da dureza do lugar, o homem sertanejo

conforma-se com a sua condição de vida e aceita a sua sina, sentindo-se pertencente ao meio onde vive. Desta forma, os espaços podem simbolizar o sagrado ou o profano dentro do sertão, dependendo das circunstâncias. O lugar sertão incorpora o mal para vencer o mal, como acontece no *Liso do Sussurão*, um espaço que parece ao princípio a representação do inferno na terra, mas que acaba por se tornar um lugar limite, que permite uma transformação no protagonista. O espaço da encruzilhada aparece como portal para surgimento do demônio. Já a casa, surge em oposição à guerra, quer dizer, simboliza a proteção e a segurança, a fortaleza guardadora do amor e da família. A árvore apresenta-se como símbolo de vida e regeneração, ao mesmo tempo em que incorpora a figura do ancestral mítico, sobretudo, na forma do buriti, com o que Riobaldo dialoga e consulta com frequência. A montanha, por outro lado, simboliza a manifestação do sagrado. A terra, igualmente, apresenta-se como elemento transcendente que se comunica com o homem e se associa a ele na luta contra o mal.

Os elementos celestes estão representados na obra, sobretudo, nas imagens do sol e da lua. A lua em princípio representa a dualidade, tendendo ao feminino, simbolizando Diadorim que chega a provocar um eclipse em Riobaldo, ou seja, provoca o surgimento do seu lado obscuro, a partir do momento em que o amor pelo amigo se transforma em ódio. Neste sentido, o astro passa a representar o ciclo do protagonista, que transita por uma fase escura, na qual o astro intervém como tecedor dos destinos, até que volta à fase clara e passa a representar o herói solar. O sol, por outro lado, manifesta igualmente simbologias ambíguas ao ser verdugo, que queima e mata, mas ao mesmo tempo, representa força regeneradora, através da qual Riobaldo sai do negro ciclo lunar e assume a posição de herói sol, que conduz o bando à vitória contra o mal.

Os animais representam, basicamente, a manifestação dos instintos e o contato essencial com o meio, sendo alguns associados a imagens positivas e outros a negativas. O boi e o passarinho são elementos positivos que compõem a imagem idílica de Riobaldo, sendo o segundo considerado, além disso, como símbolo do seu amor por Diadorim. A coruja, em contrapartida, aparece como sinal de mau agouro e o urubu surge com poder regenerador e divinatório. A onça e o jacaré apresentam-se como figuras folclóricas, às quais se associam poderes sobrenaturais. O sapo, com sua simbologia lunar, aparece curiosamente em momentos de desentendimento entre Diadorim e Riobaldo, demonstrando uma vez mais o poder do primeiro de despertar o lado obscuro do segundo. O cavalo é um animal bastante presente por ser meio de transporte dos jagunços e, apesar de ser extremamente importante enquanto tal, simbolicamente assume o lado das trevas,

representando a manifestação do mal ou do demônio. Por último, a serpente, que normalmente guarda simbologia positiva, também aparece com o seu viés infernal, imagem herdada do imaginário católico. A sua faceta maléfica permite associá-la ao dragão, ou seja, Hermógenes, que representa o desafio que o herói tem que vencer para destruir o mal.

Vimos neste percurso pelo sertão de Riobaldo que, através dos elementos da natureza e da sua relação com eles, o protagonista é capaz de delinear as imagens do idílio, ou seja, do espaço sagrado, que lhe transmite paz e tranquilidade, lugar ao que deseja regressar; e de inferno, lugar profano dominado pela violência e pela maldade. É igualmente através destes espaços que Riobaldo consegue ter elucubrações sobre a existência do mal e do demônio, a sua grande questão existencial. Desta forma, delineiam-se entre os lugares sagrados e profanos, os espaços intermediários que permitem o trânsito entre um domínio e outro. Na sua travessia do sertão, o protagonista revela o seu estado de espírito nas descrições da natureza e dos animais, demonstrando a importância da sua relação com o meio durante a trajetória. É através da natureza que expõe o seu sentimento por Otacília e Diadorim, ambas associadas a elementos aquáticos e celestes, espaços com simbologias ambivalentes, que permitem manifestações sagradas e trânsitos entre diferentes estados. O seu vínculo com o sertão e a sua sensação de pertencimento ao lugar mostram-se nas formas de representação da terra, que se configura ao mesmo tempo como mãe e carrasco, quer dizer, refletindo o estado de espírito dos seus filhos e atuando ao seu lado, com um simbolismo igualmente vasto. No inóspito *Liso do Sussuarão* vemos delinear-se o inferno na terra. Nas faces ocultas da lua surge o lado maligno do protagonista que, como o astro, passa por um ciclo, alcançando a sua fase luminosa, até se estabelecer como herói solar. Por fim, os animais simbolizam os instintos; se na presença dos passarinhos Riobaldo lembra-se de Diadorim, o seu desejo proibido, nos animais com tendência simbólica maligna, reconhece a face do mal. Em suma, a natureza compõe-se como início e fim da trajetória iniciática de Riobaldo, que começa com a travessia do espaço indefinido do rio, passando pelo lugar profano da guerra e do inferno e recuperando a paz nos idílios na terra e no rio. Enquanto isso, realiza os ciclos solares e lunares, até chegar à solução da dúvida existencial e encontrar a paz definitiva no seu *locus amoenus*, ao lado da sua amada.

Através do itinerário de Riobaldo pelo sertão e da sua dúvida existencial, Rosa consegue denunciar o conflito do arcaico com o moderno, que expõe na obra por meio da

construção dos espaços simbólicos. O sertão opõe-se à cidade da mesma forma que o povo sertanejo opõe-se ao povo urbano. Sob esta perspectiva, o espaço sertão isola-se, fecha-se como um todo, um Cosmos apartado, cuja essência se compõe com a natureza que constrói lugares idílicos e infernais e com a gente quase primitiva e o seu catolicismo medieval. O sertão incorpora, desta forma, o arcaico, a sabedoria herdada de antepassados, a convivência e a comunhão com a natureza no âmbito sagrado. As personagens que mais refletem esta imagem são os *catrumanos*, os velhos, mulheres e crianças, que vivem no mais básico do instinto humano, num estado de pobreza profunda. São símbolo do arcaísmo extremo enraizado no sertão e, por esta razão, possuem a sabedoria ancestral e ainda estão vinculados à terra e à tradição. A sua forma de vida é o exemplo do impacto da modernidade que chega ao seu lugar em forma de guerra e de doenças, obrigando-os a se esconder e a viver o mais perto possível da natureza e dos seus instintos. Desta forma, revelam que esta reaproximação do meio é a resposta ao conflito entre tradição e modernidade, que os tira o mundo conhecido, sem lhes oferecer outra alternativa a não ser viver em buracos como animais.

O cosmos urbano compõe-se como uma espécie de “mito da cidade”, que se enraíza no imaginário do protagonista acumulando toda a modernidade, cujas imagens invadem o sertão numa tentativa de o transformar. As personagens Zé Bebelo, que quer acabar com os jagunços e a guerra no sertão para se eleger deputado, e Seô Habão, o fazendeiro que quer modernizar a região, são representantes desta modernidade e são símbolo de poder e riqueza. Imagens como estas corrompem o imaginário sertanejo e impõem o modelo moderno da cidade como aspiração, quer dizer, chegar à modernidade passa a ser sinônimo de sucesso. Isto se ilustra nas vezes em que Riobaldo menciona querer entrar cavalgando bem-sucedido nas cidades de Januária e São Francisco, depois de vencer a batalha. Neste sentido, a imagem urbana converte-se num paradoxo porque, se por um lado chegar ao moderno representa sucesso, por outra, é justamente a entrada do moderno no sertão que provoca a guerra e desperta a maldade. Da mesma forma, a ideia de que a solução para o sertão é a modernidade é contraditória. O autor consegue, assim, explicitar a situação sofrida, cruel e ambígua, a que o povo sertanejo está exposto, através da construção de espaços simbólicos, que se constituem como espelho deste povo. E ao mesmo tempo, dá-lhes voz, transformando a representação poética do sertão numa denúncia, ao passo que converte a guerra no cangaço numa bela saga heroica do deus solar.



O retrato dos indivíduos delineado nas duas novelas revela a condição das pessoas que vivem nas regiões onde se passam os romances. Analisando a representação das crianças, mulheres e velhos entendemos a gravidade da situação. Em *Terra sonâmbula* as crianças, representadas principalmente por Junhito, Muidinga e Gaspar, estão sozinhas, deslocadas e desprovidas de todas as referências familiares e culturais, desvinculadas da tradição e dos antepassados. Compõem o retrato do abandono e da falta de esperança que a guerra instala no país. As mulheres, solidárias da terra mãe, apresentam-se nas personagens da mãe de Kindzu, Farida e Carolinda, Virgínia e Tia Euzinha. Todas elas estão afastadas dos seus filhos ou impedidas de os ter, além disso, não podem cultivar os campos que estão estéreis, desta forma, simbolizam a fome e a infertilidade da terra e delas mesmas. Já os velhos, incorporados nas figuras de Taímo, Tuahir e Siqueleto, são caricaturas do que foram um dia. Já não podem exercer a sua função transmissores da sabedoria e representam a ruptura do vínculo com os antepassados e a morte da cultura ancestral.

No romance de Rosa, destacamos primeiramente a figura dos jagunços, os homens de aço do sertão que, se por um lado representam a violência e a guerra, por outro acabam por se tornar heróis do povo, ao representá-lo na luta contra a invasão da modernidade. Além deles, encontramos a imagem dos *catrumanos*, em cujo grupo se encontram crianças, mulheres e velhos e que representam a vida na forma mais básica dos instintos e um vestígio da cultura tradicional do lugar, por viver tão próximos à natureza. Continuamos a exposição das personagens com o menino Guirigó, que se une ao bando de jagunços e vai com eles para a guerra, representando a falta de opção de muitas crianças sertanejas, que muito pobres ou abandonadas, acabam ingressando no mundo violento do cangaço. As mulheres surgem nas figuras da mãe de Riobaldo, de Otacília e Diadorim, de algumas prostitutas e da mulher de Hermógenes, que simbolizam a pouca importância e a quase inutilidade do sexo feminino no mundo sertanejo, machista e viril. Já os velhos se incorporam à figura do cego Borromeu, que ao ser usado apenas como elemento de proteção, perde a sua função de disseminador do conhecimento e representa a deterioração da sabedoria ancestral.

Em ambos os cenários a maioria da população encontra-se num estado provisório, de sobrevivência, uma espécie de semi-vida a que está condenada sem possibilidades de reação. Apesar disto, a esperança está ainda presente e muitos personagens não desistem de lutar por um mundo melhor. Desta forma, temos um retrato amplo que evidencia que, tanto no Moçambique da guerra e pós-guerra, quanto no sertão do cangaço, as condições

de vida estão estipuladas nos níveis mais baixos de humanidade. Isto é consequência da violência e da guerra que, além de impor duras condições de vida, são instrumentos de destruição do *modus vivendi* e da cultura local, provocando a sensação de não pertencimento e a perda da identidade. Esta situação ocorre porque a perda dos conhecimentos de como viver no lugar leva à falta de identificação com o mesmo. Resumindo, o que se vê é o povo arrancado à força da sua forma tradicional de vida, para ser deixado à mercê de uma terra maltratada e destruída, que já não é a sua nem lhe proporciona as mesmas condições anteriores de sobrevivência.

Ambos os protagonistas, passam pelo cenário de guerra em suas trajetórias, por ser obrigados a sair em busca de uma solução, ou seja, acabar com a violência. É interessante notar que nos dois casos as disputas dão-se no âmbito interno do país, provocadas pelo conflito entre tradição e modernidade. Em Moçambique dois grupos autóctones opostos lutam pelo controle do país. No Brasil, o governo e os fazendeiros reprimem o povo na tentativa de modernizar o sertão, provocando a sublevação dos jagunços, que passam a representar a resistência popular.

No cenário moçambicano a tradição está representada pelos anciãos que têm a capacidade de resgatar a sabedoria dos antepassados e disseminá-la; simbolizam, assim, os últimos resquícios desta cultura, que desenvolve o modo de viver no lugar. A modernidade, por outro lado, estampa-se inicialmente na figura do colono que implanta ideais europeus no território, que vão posteriormente animar a disputa por poder e riquezas, que provoca a guerra civil. O conflito provoca confusão generalizada e perda das referências tradicionais, levando o país à esterilidade cultural. Já no contexto brasileiro, a tradição apresenta-se na própria gente sertaneja, que leva anos desenvolvendo uma forma de viver no cenário inóspito do sertão. Na vertente oposta, a modernidade, originada entre o povo urbano, representado pelo governo e ricos fazendeiros, que querem desenvolver o sertão em busca de retornos financeiros. Para alcançar os seus objetivos, estas poderosas forças atropelam o povo gerando o movimento do cangaço e a desordem no sertão. Os dois cenários são iguais, representam poderosos interesses financeiros que acabam por massacrar os indivíduos e desvinculá-los das suas raízes culturais, o que se reflete na imagem da terra, representada em ambos os romances sofrendo pelo domínio e pela exploração do povo. Além disso, a terra reage em defesa dos mais fracos.

Em *Terra sonâmbula* encontramos o retrato da terra destruída e infértil, impedida de produzir alimentos. Isto se deve à perda do vínculo com os antepassados e com as

formas arcaicas de cultura, que impossibilita a realização dos rituais de sacralização. Desta forma, o homem contemporâneo vive no domínio do profano, o que significa que não há normas que regem a convivência e nem espírito comunitário, levando ao comportamento dos indivíduos de acordo com os interesses próprios. A consequência é a manipulação e exploração generalizada das pessoas do lugar, que se tornam vítimas dos detentores do poder. É esta a situação de Moçambique no pós-guerra, no entanto, a mãe primordial ainda não está morta e manifesta-se contribuindo com o povo massacrado para mudar as condições de vida. Isto ocorre através dos movimentos simbólicos da terra que, segundo explica uma das epígrafes do livro, se move para despertar a capacidade de sonhar das pessoas. O sonho simboliza a esperança num mundo melhor e a contribuição mais importante do ato de sonhar são as histórias que se geram, que se podem contar e que passam a fazer parte do corpus cultural local, outra forma de resgate das culturas nativas. A recuperação deste vínculo é o que pode devolver ao povo o controle do território e reestabelecimento do espírito comunitário. O fato de que contar histórias esteja delegado à crianças e não aos velhos no romance demonstra a esperança de Couto nas futuras gerações para restaurar o país e reconstruir a identidade nacional.

Em *Grande sertão: veredas* o retrato da terra é igualmente desolador pela pobreza, guerra e isolamento. O lugar sertão representa-se como uma espécie de ser vivo que tem com o povo uma relação contraditória: é cruel e atua como verdugo, mas, na verdade, está apenas reproduzindo a atitude dos próprios homens, ou seja, é mau quando as pessoas são más. Não são as condições do lugar que o transformam em mau, tendo em vista que a gente que vive lá, aprende através das gerações um *modus vivendi* compatível com a realidade do espaço. São as ameaças exteriores, ou seja, o desejo de produzir riquezas no sertão sem incluir a população local, que suscita o surgimento do cangaço, da guerra e da maldade indiscriminada. Ao se estabelecer uma luta entre “irmãos”, desperta-se a vingança do lugar, que passa a incorporar a maldade para ajudar os bons a combater o mal. Neste sentido, vimos o sertão mover-se simbolicamente, como a terra sonâmbula de Couto, e atuar em prol da eliminação da maldade. Entendemos que a forma de ver o mal no romance de Rosa é intimamente ligada à fé católica sertaneja, cujo imaginário está povoado de figuras de infernos e demônios de iniquidade medieval. Por outro lado, está presente igualmente o pensamento indígena local, que acredita que as florestas e lugares desconhecidos estão povoados por criaturas malvadas.

Desta forma, em *Terra sonâmbula* o sofrimento, que corresponde à maldade neste cenário, está associado à perda do vínculo com os antepassados, enquanto em *Grande*

*sertão: veredas*, sofre-se com a crueldade humana resultante da desordem provocada nas referências culturais do povo nativo. Apesar disso, os elementos da natureza convertem-se em veículos de transcendência, através deles manifestam-se hierofanias, comprovando que mesmo que a terra esteja sofrendo com o mal, ainda há esperança na reconstrução da identidade.

A perda do sentimento de pertencimento ao lugar e à comunidade e, com ele, da identidade tanto individual quanto coletiva, cria nos protagonistas a necessidade do encontro consigo mesmo que se dá por um trajeto iniciático. O desejo de partir de Kindzu e Riobaldo tem causas similares: encontram-se deslocados por perder as referências familiares e desejam encontrar o seu lugar no mundo. Então desencadeia-se um rito de iniciação que os transformará em adultos responsáveis junto à sociedade, ao mesmo tempo em que recuperam a sua identidade. Em ambos os casos, estão representadas as fases de separação, margem e agregação de forma semelhante, respeitando o modelo dos ritos das sociedades tradicionais, o que é mais um indício de que as formas do imaginário arcaico prevalecem ativas e atuantes.

A água é o meio que desencadeia os trajeto dos dois protagonistas; no caso de Kindzu, o mar com a sua simbologia de lugar indefinido que contém e possibilita todas as formas, converte-se em um espaço limite que permite ao protagonista viajar sem deixar rastros. Apesar desta aparente neutralidade, o mar guarda outros significados simbólicos, transformando-se em lugar favorável à manifestação do sagrado, com o objetivo de guiar a trajetória de Kindzu. Já para Riobaldo o elemento primordial é o rio, com o seu similar simbolismo de fronteira entre o sagrado e o profano, cuja travessia provoca uma transformação na vida do protagonista. Desta forma, encontramos nas águas a manifestação de hierofanias que corroboram com os significados de fonte e fim da vida e de dissolução de uma forma prévia para regeneração de outra.

Para Kindzu a necessidade de partir surge pela dificuldade de comunicação do seu pai, antes fonte de sabedoria, com os antepassados, o que o leva à loucura depois de mandar o seu filho mais novo para fora de casa, ou seja, para o domínio do profano. A sua intenção é nobre, salvar a independência do país, mas logo percebe que o ato é em vão, porque o povo continua massacrado pelos governantes. A destruição da sua família é o pano de fundo da busca do rapaz. Já Riobaldo, que perde a mãe e não aceita a paternidade do seu anterior padrinho, sai sem rumo pelo sertão até encontrar no amor por Diadorim um motivo para viver. Neste sentido, configura-se a grande contradição que marca a sua trajetória, que começa por amor e termina por ódio. Este acaba sendo a seu

grande questionamento existencial: a verdade sobre o bem e o mal, sobre Deus e o demônio. É evidente que a solução se apresenta para ambos nos moldes do pensamento primitivo, ou seja, através de um rito iniciático. Por outro lado, por meio da natureza, os protagonistas conseguem também reestabelecer o vínculo com a suas tradições, a partir do momento em que os seus elementos se transformam em veículos de hierofanias. Apesar das condições descritas, ainda persiste o diálogo com a natureza de forma simbólica e, através dela, com os deuses, no ato de emersão do imaginário coletivo arcaico.

Na comunicação com a natureza, surge a noção primitiva de espaço sagrado e profano, na configuração de cenários que representam ambos os domínios e se tornam decisivos na trajetória dos protagonistas. Em *Terra sonâmbula* o âmbito profano determina-se pela presença da violência e do sofrimento, portanto, delimita-se nos espaços da guerra, desta forma, quase todo o país converte-se num não-lugar. Em oposição ao cenário bélico, está a casa com a sua simbologia de Centro do Mundo, que fornece proteção e segurança e é um espaço sagrado por excelência. Esta imagem compõe-se como um lugar idílico para Kindzu, o seu *locus amoenus*, para o que deseja regressar ao final da viagem, para reconstruir a sua família. Em *Grande sertão: veredas* a oposição entre espaço sagrado e profano configura-se já no título do romance. O lugar profano não é o sertão em si, mas algumas circunstâncias, como a guerra ou o misticismo do *Liso do Sussuarão*. Estes espaços caracterizam-se como não-lugares igualmente pela presença do mal e da violência. O espaço antagônico é a vereda, um lugar agradável e pacífico, que guarda o amor e possibilita a comunicação com o transcendente através da simbologia dos elementos da natureza que o compõem, como a água, as árvores e os pássaros.

Em ambos os romances o não-lugar, o inferno, determina-se pela presença da guerra, do mal e do ódio e o lugar, o idílio, contém a paz, o bem e o amor, familiar ou romântico. Desta forma, o conflito presente nas obras delinea-se pela noção espacial e pela forma de viver no espaço, de mesma forma que ocorre no pensamento primitivo. Tudo o que é sagrado, é conhecido, pertencente e corresponde à realidade; já o que é profano está no domínio do desconhecido, onde brota a maldade e a violência. A solução do conflito está no enfrentamento dos dois espaços que se dá através da recuperação simbólica da casa para eliminar a guerra. Assim, o bem vence o mal, o elemento que deve desaparecer por ser profano e não corresponder à realidade.

A força motriz que impulsiona os protagonistas na sua permanência no domínio do profano, ou seja, na guerra, baseia-se na crença numa força além das suas possibilidades. Kindzu acredita na existência dos *naparama*, cuja configuração misteriosa se compõe como uma representação mítica nos moldes do pensamento primitivo, por relatar uma história exemplar de seres excepcionais na disputa contra o mal. O mito cumpre a função de instruir o protagonista com o exemplo a seguir e fornece-lhe fé e coragem na sua busca. Por outro lado, Riobaldo agarra-se à crença no demônio, cuja representação mitológica se configura com o pacto que se pode realizar com as forças do mal. As referências do imaginário sertanejo tendem ao catolicismo com matizes medievais, sem deixar de refletir ao mesmo tempo as remanescências do pensamento indígena local, demonstrando o sincretismo religioso típico da região. O mito orienta a ação do protagonista ao demonstrar a presença do demônio incorporado em Hermógenes e inspirá-lo a fazer o mesmo para vencer o inimigo. Em ambos os imaginários, encontramos uma mistura das fontes locais com outras que se foram incorporando, mas, independentemente disto, as representações simbólicas básicas remetem ao imaginário primitivo, comum a todas as sociedades tradicionais e remanescentes na atualidade.

É interessante observar que na obra de Rosa é constante a questão da oposição do bem contra o mal como forças autônomas antagônicas. Por outro lado, na obra de Couto o mal não se configura através de um ente, senão pela destruição do vínculo com os antepassados, que deixa o povo desprovido de referências culturais e sensível à manifestação do mal dentro de si mesmo. Porém, ao final da sua travessia, Riobaldo chega à conclusão de que o mal é matéria puramente humana, ou seja, depara-se com a mesma definição presente no pensamento africano. Neste sentido, temos Kindzu que parte em busca da identidade coletiva, perdida com a destruição cultural do seu país, e acaba encontrando também a sua identidade individual, ao entender que o seu papel é ao lado da sua família, no domínio do sagrado. Já Riobaldo, parte em busca da sua identidade individual, cuja questão existencial baseia-se na dúvida sobre a existência do mal, e acaba conhecendo uma verdade universal: a maldade origina-se dentro do ser humano. Esta descoberta permite-lhe resgatar igualmente a identidade coletiva do povo sertanejo, ao ter a revelação de que a iniquidade não depende do sertão, senão da forma de vida que cada indivíduo decide construir. Neste sentido, ambos os personagens deparam-se com verdades compatíveis com as estruturas do pensamento primitivo, ou seja, a única forma de viver é no âmbito sagrado, como descobre Kindzu, e o mal só existe dentro do ser humano e se manifesta no domínio do profano, conforme entende Riobaldo. Portanto, a

determinação dos domínios do sagrado e do profano torna-se fundamental no processo de recuperação da identidade. Isto é, só através da definição de lugar e não-lugar é que o homem moderno e contemporâneo pode reconectar-se com a sua identidade.

Os elementos da natureza demonstram a sua importância no processo iniciático dos protagonistas, ao se tornar veículos de hierofanias que guiam a trajetória de ambos. Isto comprova igualmente que o imaginário arcaico perdura nos nossos dias, ainda que misturado com inúmeras referências ou delegado ao nível do inconsciente coletivo. Além disso, presenciamos o regeste dessas imagens perante uma situação de crise, que se soluciona através da reconexão com o meio e da consequente ressacralização da natureza. O que quer dizer que, apesar do ambiente moderno e contemporâneo que se delineia na atualidade, a mente do homem continua respondendo da mesma forma aos mesmos desafios, de acordo com as estruturas arcaicas do imaginário coletivo, herdado de tempos imemoriais. É esta reaproximação que permite ao homem reaprender o seu *modus vivendi* e a partir disto, recuperar a sua conexão com a terra, o seu sentimento de pertencimento ao lugar e, como consequência natural, dá-se a reconstrução da identidade, tanto individual, quanto coletiva.

## **1. INTRODUCCIÓN**





El objeto central de este trabajo es el análisis de los espacios simbólicos de las obras *Terra sonâmbula* del escritor mozambiqueño Mia Couto y *Grande sertão: veredas* del autor brasileño João Guimarães Rosa. El objetivo principal es detectar las formas de representación del imaginario colectivo primitivo en la cultura moderna y contemporánea y analizar cómo estas formas interactúan con el individuo en el proceso de rescate de la identidad, tanto individual como colectiva. A través de este proceso comprendemos de qué manera las formas arcaicas de pensamiento resurgen en las situaciones de crisis en el mundo actual, conduciendo al hombre a la recuperación del vínculo con la naturaleza y a la re-sacralización del espacio.

La elección del tema se justifica, primeramente, por la importancia cada vez más creciente de los Estudios Culturales en el ámbito de los Estudios Literarios, con el uso de teorías y herramientas interdisciplinarias en la interpretación de las obras. La influencia de los estudios antropológicos como base teórica para el análisis literario amplía los horizontes de la perspectiva espacial en el ámbito novelesco. A través de esta nueva mirada, el espacio literario deja de ser apenas una referencia textual para alcanzar el nivel de agente simbólico, capaz de influenciar el comportamiento y las actitudes de los individuos. En segundo lugar, esta forma de acercamiento permite, en nuestra opinión, una comprensión más completa del conflicto entre tradición y modernidad, tan presente en las culturas modernas y contemporáneas, provocando consecuencias positivas y negativas. Es importante añadir que el estudio de los espacios literarios adquiere representatividad creciente en el estudio de la literatura, siendo objeto de innumerables teóricos en la actualidad.

El estudio comparativo entre la Literatura Brasileña y la Literatura Africana en Lengua Portuguesa permite la identificación de características semejantes y dispares de dos literaturas que, a pesar de compartir una base lingüística común, se componen en ambientes en estadios distintos de desarrollo, tanto lingüístico-cultural como socio-económico. La presencia común del colonizador portugués, introducido de manera diferente y en momentos distintos en cada escenario, aumenta el interés de este estudio que pretende rastrear el origen de las diversas referencias culturales encontradas en los textos. De esta forma, es posible entender de qué manera dichas referencias han evolucionado en cada uno de los países.

La selección de los autores se basa en la importancia de ambos en el contexto no sólo local, respectivamente, sino también internacional, por tratarse de reconocidos nombres en el ámbito literario universal. Los dos escritores tienen características

comunes; entre las más relevantes, el hecho de ejercer un papel innovador en el ámbito lingüístico y cultural de sus países. La renovación de la lengua portuguesa, a través del uso de elementos lingüísticos autóctonos y de la presencia de la oralidad en los textos, es otro punto de encuentro de sus escrituras. Consideramos que, a pesar de la distancia de más de treinta años entre la composición de una y de otra obra, es posible compararlas dentro del contexto moderno y contemporáneo.

En los dos escenarios, brasileño y mozambiqueño, encontramos una situación de crisis causada por la guerra y la violencia, originadas de manera distinta, aunque, causando resultados similares. Es decir, en ambos contextos el conflicto se genera por el enfrentamiento entre la tradición y la modernidad y la consecuencia es la ruptura del vínculo con las culturas ancestrales, que ocasiona el deterioro del sentimiento de pertenencia al lugar y, con él, la pérdida de la identidad. El Mozambique de la novela de Couto es el de la guerra civil, desencadenada después de la independencia del país, que representa la lucha de dos grupos autóctonos por el gobierno del país. En el texto está reflejada la situación de la población, perdida y/o desplazada, sin referencias culturales, expuesta al hambre y a enfermedades. La tierra sufre igualmente las consecuencias, presentándose seca y estéril por la desaparición de la conexión entre los hombres y sus antepasados. Para salir de esta condición, el protagonista Kindzu parte en un viaje iniciático que le proporciona descubrimientos y aprendizajes importantes para su consolidación como adulto en la sociedad. Durante su viaje, conocemos las consecuencias de la guerra, a través de los espacios simbólicos, con los que el protagonista logra todavía interactuar, y que marcan su trayectoria. En la novela de Rosa se presenta el *sertão* del *cangaço*, una zona marcada por la pobreza y el aislamiento, en la que los poderosos intentan implantar avances con el objetivo de rentabilizar el lugar. El conflicto surge de la colisión de esta modernidad con las formas arcaicas de vida aún presentes en la región y genera una situación de violencia sin precedentes. El protagonista Riobaldo se siente desubicado hasta encontrar en la amistad de Diadorim una razón para vivir, que le lleva a la guerra y al encuentro con el mal, representado por el demonio. Su recorrido por el *sertão* con el bando de *jagunços* se define igualmente como un trayecto iniciático en el que la faceta simbólica de los espacios proporciona una visión realista y humana de las condiciones de la población *sertaneja*.

Con la intención de facilitar la comprensión del contexto en el que se ubican los escritores de las obras, y por tratarse de literaturas todavía poco conocidas en el ámbito de los estudios literarios en España, empezamos nuestro trabajo con una breve historia de

la Literatura Brasileña y de las Literaturas Africanas en Lengua Portuguesa. Este recorrido explica la evolución de estas literaturas desde su origen hasta el momento presente. Enseguida, esbozamos un sucinto perfil de cada uno, resaltando su importancia en el escenario local y su forma de contribución a la innovación y al perfeccionamiento literario en sus respectivos países.

La principal referencia teórica del trabajo se basa en las contribuciones del teórico de las religiones Mircea Eliade, que elabora un estudio de las relaciones del hombre primitivo con los espacios simbólicos, como medio de manifestación de lo divino. El autor expone la noción de espacio sagrado *versus* espacio profano en el pensamiento arcaico y explica que en este contexto la única forma posible de vivir es en el dominio de lo sagrado. En el mundo moderno, con los avances científicos y tecnológicos, el hombre se va alejando cada vez más de las formas simbólicas de relación con el medio y de las expresiones básicas del instinto. Por esta razón, puede llegar a perder el vínculo con la naturaleza y el sentimiento de pertenencia a su lugar de origen, lo que ocasiona, en algunos casos, la pérdida de la identidad.

Empezamos nuestro recorrido por las teorías canónicas respecto a los espacios literarios, pasando, inevitablemente, por las contribuciones de Gaston Bachelard en el estudio simbólico de estos espacios. A continuación, introducimos las teorías de Carl Gustav Jung sobre el imaginario colectivo, justificando cómo estas imágenes perduran en el comportamiento humano hasta nuestros días. Enseguida, trazamos un esbozo de las teorías de Eliade, en el que explicamos de qué forma se establece el vínculo de las sociedades arcaicas con los espacios sagrados y definimos los términos importantes para los análisis como arquetipos, mitos y ritos, hasta llegar a los significados simbólicos de los elementos de la naturaleza.

El paso siguiente es el análisis detallado de las formas simbólicas de representación de la naturaleza en las dos novelas, a través de cada uno de sus elementos. Procedemos al estudio de la simbología del agua, presente en forma de mar, río, lluvia y, de manera relativa, de viento. Igualmente, analizamos el simbolismo del cielo, que se muestra, sobre todo, a través del sol y de la luna y, por último, recorremos la simbología de la tierra y de los animales. Estos estudios nos permiten interpretar el comportamiento y las creencias del hombre moderno y contemporáneo con base en las referencias simbólicas primitivas. El rastreo de estas formas expone los rasgos remanentes del pensamiento arcaico en estas culturas y nos permite entender de qué forma la reaproximación a la naturaleza contribuye a la solución de la crisis presente en ambos contextos. Lo que definimos como crisis, en

este caso, es el conflicto entre la tradición y la modernidad que genera la guerra y la violencia, y la consecuente desvinculación del hombre con su medio ocasionando la pérdida de la identidad tanto individual como colectiva.

En el capítulo siguiente, exponemos los escenarios encontrados en una y otra obra y comparamos las formas representadas, resaltando los puntos comunes y divergentes y determinando igualmente otros elementos que componen los respectivos imaginarios, además del arcaico. Identificamos también el proceso por el que se llega al rescate de la identidad individual y colectiva a partir de la reaproximación a la naturaleza. De esta forma, comprobamos que la única solución para las respectivas crisis es el rescate de las formas arcaicas de pensamiento.

Las poéticas de Couto y Rosa nos proporcionan una aventura por la sabana mozambiqueña y por el *sertão* brasileño, respectivamente, dibujando con igual belleza lingüística el retrato de la gente y su espacio, en el que encontramos a la vez lo bello y lo feo, el bien y el mal, lo sagrado y lo profano. Ambos autores son capaces de reproducir en palabras toda la ambigüedad contenida en estos escenarios y todo el sufrimiento a que la población local está expuesta. A través de una incomparable belleza poética delinean una trayectoria por estos lugares profundos, sin dejar de exponer el tono de denuncia travestida en delicadeza literaria.

## **2. PANORAMA LITERARIO**



## 2.1. Breve historia de la Literatura Brasileña

La formación de la literatura de Brasil se debe analizar, en un principio, bajo la perspectiva colonial, puesto que el desarrollo de una cultura verdaderamente brasileña solo se puede consolidar a partir del momento en que la colonia pasa a ser sujeto de la historia. En Brasil esto se produce a través de un lento proceso de aculturación del portugués, del elemento africano y del indígena nativo, generando una amalgama de diversidad sin precedentes. En los primeros siglos de explotación y ocupación del territorio por los colonos el modelo de desarrollo económico determina la creación de lo que se pueden llamar islas socio-culturales, cuyas características dependen del tipo de actividad realizada en la región y la mano de obra empleada para ello. A pesar de que a lo largo de los siguientes siglos estas delimitaciones se hayan diluido, poco a poco la forma de división por zonas que se establece es aun identificable hasta nuestros días.

Los primeros textos que se producen en la colonia contienen inevitablemente información descriptiva sobre el territorio y los nativos; gracias a ellos aún se puede comprender la situación de la cultura primitiva local. El más notable documento de la época es la Carta de Pero Vaz de Caminha, escribano de la escuadra de Pedro Álvares Cabral, al Rey de Portugal describiendo la nueva tierra. Los misioneros jesuitas aportan una importante contribución con sus textos que, además de contener informaciones, tienen también un sesgo pedagógico y moral. El cura José de Anchieta<sup>1</sup> es el nombre más notable, al lado de Manuel da Nóbrega y Fernão Cardim. A parte de ellos, los demás textos tienen cariz de literatura de viajes, de propaganda inmigratoria y de interés mercantilista e/o ideológico – sobre todo católico –, hasta que empieza a haber un sentimiento más profundo de colono, no de aventurero.

El nacimiento del movimiento Barroco en Europa ejerce por consiguiente una influencia notable en la cultura colonial brasileña, especialmente si tenemos en cuenta su fuerte resonancia en la Europa Románica. En los siglos XVII y XVIII la producción artística colonial se basa en los modelos del Barroco ibérico e italiano, en el que triunfan la alusión, en oposición a la copia, y la ilusión como huida de la realidad. En la poesía el más importante representante del estilo es el poeta Gregório de Matos<sup>2</sup> con su

---

<sup>1</sup> José de Anchieta (Tenerife, 1534-Reritiba, 1597) cura jesuita, reconocido por su ejemplo de vida espiritual. Contribuye en la catequización de los indígenas y en la literatura colonial.

<sup>2</sup> Gregório de Matos (Salvador, 1636-Recife, 1696) intelectual formado en Coimbra, escritor reconocido por su alto nivel artístico.



contradictorio estilo mezclado de sátira impía y devoción religiosa. En la prosa, el Padre Antônio Vieira destaca por su religiosidad y cultura humanística. A partir de la segunda mitad del siglo XVIII, con el crecimiento de la explotación minera y el surgimiento de nuevos núcleos culturales surge lo que se puede nombrar el Barroco Brasileño, que se expresa mayoritariamente en la arquitectura, en las artes plásticas y en la música. Es también en esta época que empiezan a formarse las academias constituidas por importantes miembros de la sociedad – entre ellos religiosos, militares y altos funcionarios – que representan la primera manifestación de una cultura humanística no religiosa en la colonia.

El movimiento posterior al Barroco surge con ideales opuestos a su precedente, es decir, es el momento de la razón, de la claridad, de la naturaleza, de la verosimilitud. En Brasil, como en otros países, está marcado por dos tendencias, por un lado, la Ilustración en el campo ideológico, con valores opuestos al despotismo de la burguesía, del clero y de la nobleza. Y por otro, el Arcadismo en la literatura, con modelos heredados de la tradición clásica y con ideales bucólicos de valoración del campo como lugar idílico perdido en oposición a la ciudad. En este contexto surgen los mitos del *buen salvaje* y del *hombre natural*. Los más importantes representantes de este movimiento son Cláudio Manuel da Costa<sup>3</sup>, Fray José de Santa Rita Durão<sup>4</sup> y Tomás Antônio Gonzaga<sup>5</sup>. Estos son los principios que forman la consciencia libertaria de los intelectuales de la *Inconfidência Mineira*<sup>6</sup>. El periodo de Independencia del país coincide con un momento de poca producción literaria de valor, sin embargo, “el pasaje del sistema colonial, cerrado y monopolista, a la integración en el mercado franco y en la cultura de Occidente, propició la aparición condiciones para la emergencia de tesis liberales que, en el púlpito o en el periódico, dominaron nuestra primera prosa de ideas”<sup>7</sup>.

El escenario en el que emerge el Romanticismo en Brasil está protagonizado por hijos de familias ricas que reciben formación en las grandes ciudades de la época, de esta

---

<sup>3</sup> Cláudio Manuel da Costa (Vargem de Itacolomi, 1729-Ouro Preto, 1789) abogado graduado en Coimbra, poeta árcade por excelencia, ejerce importante contribución en la *Inconfidência Mineira*.

<sup>4</sup> Fray José de Santa Rita Durão (Cata Preta, 1722-Lisboa, 1784) cura jesuita y luego agostino, doctor en Teología, formado en Coimbra, poeta de tono nativista.

<sup>5</sup> Tomás Antônio Gonzaga (Porto, 1744-Mozambique, 1810?) magistrado graduado en Coimbra, poeta satírico y crítico, es degradado Mozambique.

<sup>6</sup> *Inconfidência Mineira*: movimiento de intelectuales de Minas Gerais que tienen el objetivo de defender las finanzas de la colonia contra el cobro de impuestos sobre el oro por parte de la Corona Portuguesa. Son considerados revolucionarios y son precursores de los movimientos de independencia del país.

<sup>7</sup> BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994, p. 87.

forma, la educación recibida por esta élite intelectual sigue contaminada por los estándares europeos que aún prevalecen en los centros urbanos. El estreno oficial del movimiento se da con la publicación de la obra *Suspiros Poéticos e Saudades* (1836), de Gonçalves de Magalhães<sup>8</sup> considerado un escritor de segunda clase. La importancia de esta obra reside más bien en el hecho de que el autor participa, junto a otros escritores, de un movimiento que aboga por la reforma de la Literatura Brasileña defendiendo los ideales románticos de nacionalismo y negación de los modelos clásicos. En la primera generación de poetas del Romanticismo prevalece el espíritu pasadista y el indianismo, conservando el mito del *buen salvaje* de sus antecesores; el principal representante es el poeta Gonçalves Dias<sup>9</sup>. Por otra parte, la segunda generación, representada por muchos poetas que murieron prematuramente, adopta el exagerado subjetivismo y las temáticas de amor y de muerte, siendo Álvares de Azevedo<sup>10</sup> el principal exponente.

La prosa romántica brasileña responde inevitablemente a la demanda del público lector de la época, proveniente de altas clases sociales y en búsqueda de la satisfacción de verse reflejado en los excepcionales héroes y heroínas de las novelas. En este contexto, cada autor encuentra su forma de agradar al público adaptando los patrones europeos a la atmósfera local y definiendo, de esta forma, las tres macro-tendencias novelescas del movimiento: la pasadista y colonial, la indianista y la *sertaneja*. Es decir, la temática recorre distintos rincones del país reforzando los ideales de nacionalismo crónico, sea en el ambiente más desarrollado y urbano sea en el aislado y miserable *sertão*<sup>11</sup>. Los autores más importantes de la época son Manuel Antônio de Almeida<sup>12</sup> y José de Alencar<sup>13</sup>.

El Regionalismo, sobre todo el de cariz *sertanejo*, surge en este contexto a partir del contraste entre el Brasil campesino, rústico y aislado y la élite cultural urbana, es decir, en su esencia se trata de un conflicto entre lo moderno y lo arcaico que prevalece en la temática literaria hasta nuestros días. Alfredo Bosi propone dos tendencias de

---

<sup>8</sup> Domingos José Gonçalves de Magalhães (Rio de Janeiro, 1811-Roma, 1882) médico y escritor, ejerce gran influencia en la cultura brasileña.

<sup>9</sup> Antônio Gonçalves Dias (Caxias, 1823-Costas do Maranhão, 1864) abogado graduado en Coimbra, considerado el primer auténtico poeta románticista brasileño.

<sup>10</sup> Manuel Antônio Álvares de Azevedo (São Paulo, 1831-Rio de Janeiro, 1852) abogado y poeta, considerado el más talentoso de su generación, muere tuberculoso a los 20 años.

<sup>11</sup> El *sertão* es una amplia región geográfica del Nordeste de Brasil que se extiende en una zona de altiplanos llegando hasta el norte de Minas Gerais; tiene un clima semiárido muy seco con la *caatinga* (caracterizada por la presencia de arbustos bajos de tronco retorcido) como vegetación típica. Debido a esas peculiaridades la zona se especializó en la cría extensiva de ganado.

<sup>12</sup> Manuel Antônio de Almeida (Rio de Janeiro, 1831-Costas do Rio de Janeiro, 1861) escritor de origen humilde, actúa como periodista, uno de los más importantes autores del Romanticismo Brasileño.

<sup>13</sup> José Martiniano de Alencar (Mecejana, 1829-Rio de Janeiro, 1877) graduado en Derecho, escritor que ocupa lugar central en el Romanticismo Brasileño.

acercamiento regionalista, la primera – una suerte de neo-folclore – se basa en la oralidad regional con aspecto de Realismo y la segunda transpone las formas arcaicas de expresión del hombre rural a nuevas normas comprensibles al hombre urbano y culto a través de implacable poética de la forma. Este es el caso de João Guimarães Rosa, de quien hablaremos detalladamente más adelante.

A finales del siglo XIX los ideales que imperan en el país son liberales, abolicionistas y republicanos, es decir, una ruptura con el contexto anterior dominado por las élites rurales esclavistas. En la literatura, el tránsito del Romanticismo para el Realismo supone “un pasaje de lo vago a lo típico, de lo idealizante a lo factual” (BOSI, 1994, p. 173); la narración pasa a regirse por la objetividad y la palabra es usada como instrumento de acción política. Se acepta la realidad tal como es, valorando el individuo y la libertad. El nombre más ilustre de esta época es sin duda Machado de Assis<sup>14</sup>, escritor que encuentra en las vicisitudes y fatalidades de la vida cotidiana su fuente de inspiración. Entre otros también están Raul Pompéia<sup>15</sup> y Aluísio Azevedo<sup>16</sup>, este último se deja influenciar por el Naturalismo francés.

La tendencia naturalista finalmente se instala en los últimos años del siglo XIX y en los primeros del XX matizada por el *Art Nouveau* y por la *Belle Époque*, una vez que lograda la abolición de la esclavitud e instaurada la República los intelectuales se inclinan hacia un estilo más mundano. El nombre más importante de este momento es Coelho Neto<sup>17</sup>. Por otra parte, esta propensión llega también al Regionalismo, que en este momento asciende como proyecto intelectual; sin embargo, esta corriente produce un efecto contrario a la frivolidad de sus contemporáneos puesto que desvía la atención hacia el medio rural valorando su folclore y su lenguaje. Entre los representantes más notables de la época están Afonso Arinos<sup>18</sup>, Simões Lopes Neto<sup>19</sup> y Monteiro Lobato<sup>20</sup>. Aquí se

---

<sup>14</sup> Joaquim Maria Machado de Assis (Rio de Janeiro, 1839-1908) escritor de origen humilde, mestizo y epiléptico, considerado auto-didacta, es sin duda uno de los más grandes escritores brasileños.

<sup>15</sup> Raul D'Ávila Pompéia (Angra dos Reis, 1863-Rio de Janeiro, 1895) abogado graduado en Recife, actúa como alto-funcionario y luego como militante en los movimientos republicanos y abolicionistas.

<sup>16</sup> Aluísio Tancredo Gonçalves de Azevedo (São Luis do Maranhão, 1857-Buenos Aires, 1913) actúa como periodista, escritor de tendência naturalista y expoente de la ficción urbana.

<sup>17</sup> Henrique Maximiliano Coelho Neto (Caxias, 1864-Rio de Janeiro, 1934) graduado en Derecho en São Paulo, actúa como escritor, professor y político.

<sup>18</sup> Afonso Arinos de Melo Franco (Paracatu, 1868-Barcelona, 1916) periodista, escritor y jurista, uno de los fundadores de la Facultad de Derecho de Minas Gerais, el primer escritor regionalista de importância.

<sup>19</sup> João Simões Lopes Neto (Pelotas, 1865-1916) escritor y empresario, importante representante del Regionalismo sulista.

<sup>20</sup> José Bento Monteiro Lobato (Taubaté, 1882-São Paulo, 1948) graduado en Derecho en São Paulo, escritor nacionalista de gran influencia cultural, militante del progreso social y mental del pueblo brasileño, autor de larga obra infanto-juvenil.

nota un regreso a los principios primarios del Realismo y del sesgo nacionalista que va a dominar el pre-Modernismo y el Modernismo. Mientras tanto, en la poesía prevalece la influencia del Parnasianismo, siendo Olavo Bilac<sup>21</sup> uno de los principales portavoces.

Casi contemporánea al Parnasianismo, entra en Brasil la corriente del Simbolismo cuya representación local se nota mayormente en la poesía y no alcanza la importancia lograda en Europa. Se notan las claras influencias del movimiento europeo como la aprehensión directa de los valores transcendentales y la presencia de la pasión y del sueño, sin grandes diferenciaciones. El único que se destaca es Cruz e Souza<sup>22</sup>, el nombre más significativo del movimiento, que en su temática trasciende a la condición humana. En el periodo que media los simbolistas y los modernistas es importante resaltar al poeta de un único libro Augusto dos Anjos<sup>23</sup>, dotado de singular originalidad, hábil manipulador de un lenguaje potente, plasmado de vocablos esdrújulos e inigualable pesimismo y morbidez.

A finales del siglo XIX y comienzos del XX Brasil está sometido a la hegemonía de los grandes productores agrícolas de São Paulo y Minas Gerais, por otro lado, el proceso de urbanización genera paulatinamente una burguesía industrial y, obviamente, una clase operaria, además de un grupo de profesionales liberales y militares. De esta forma, entran en conflicto el pensamiento conservador oligárquico y la mente liberal urbana influenciada por ideales europeos y norte-americanos. Mientras tanto, en el aislado y miserable *sertão* los conflictos sociales dan lugar a los movimientos mesiánicos y al *cangaço* de los cuales hablaremos en detalle a su debido tiempo. Estos son los matices que tiñen la corriente pre-Modernista que “problematiza nuestra realidad social y cultural” (BOSI, 1994, p. 306). En este contexto, la obra *Os Sertões* de Euclides da Cunha<sup>24</sup> saca a la luz los dramas del Nordeste brasileño con tono crítico y de denuncia. Este aspecto de delación social marca también la temática de Lima Barreto<sup>25</sup> que se sitúa en el contexto suburbano, el cual le provee de materia prima.

---

<sup>21</sup> Olavo Brás Martins dos Guimarães Bilac (Rio de Janeiro, 1865-1918) actúa como periodista y escritor, importante nombre del Arcadismo Brasileño.

<sup>22</sup> João da Cruz e Sousa (Desterro, 1861-Sítio, 1898) hijo de esclavos libertos, actúa como periodista y militante abolicionista. Importante poeta que renueva la poesía en lengua portuguesa.

<sup>23</sup> Augusto de Carvalho Rodrigues dos Anjos (Engenho Pau D'Arco, 1884-Leopoldina, 1914) graduado en Derecho en Recife, actúa como profesor, importante y original poeta.

<sup>24</sup> Euclides Rodrigues Pimenta da Cunha (Cantagalo, 1866-Rio de Janeiro, 1909) ingeniero y periodista que enviado para cubrir la campaña de Canudos, escribe obra revolucionaria en la Literatura Brasileña.

<sup>25</sup> Afonso Henriques de Lima Barreto (Rio de Janeiro, 1881-1922) escritor de origen humilde, del que saca la temática para su rica obra de fuerte carácter social.

El evento que marca el principio del Movimiento Modernista en Brasil es la *Semana de Arte Moderna* que tiene lugar en 1922, una gran exposición que reúne los trabajos artísticos de intelectuales que, en los años precedentes a la *Semana*, forman un grupo influenciado por las corrientes vanguardistas de la Europa de la pos-guerra. Los principios defendidos por los modernistas siguen la misma línea de sus precedentes pre-modernistas; sin embargo, su obra aporta altos niveles de innovación y experimentalismo estético. Se puede considerar que este momento representa un nivel de ruptura y renovación sin precedentes en todas las artes. En la literatura el nuevo lenguaje imprime una “bajada” de registro en la que se emplean la oralidad, los *brasileirismos* y los regionalismos. Los más importantes representantes del movimiento en el campo literario, casi todos impulsores de la *Semana*, son Mário de Andrade<sup>26</sup>, Oswald de Andrade<sup>27</sup> y Manuel Bandeira<sup>28</sup>.

A partir de los años 30, en líneas generales, el panorama literario presenta “la *ficción regionalista*, el *ensayismo social*, y la *profundización de la lírica moderna* en su ritmo oscilante entre el cierre y la apertura del *yo* a la sociedad y a la naturaleza” (BOSI, 1994, p. 386). Esta fase – hasta los años 60 – se puede considerar la época de oro de la novela brasileña cuando surgen nombres como Graciliano Ramos<sup>29</sup>, José Lins do Rego<sup>30</sup>, Jorge Amado<sup>31</sup>, entre otros, portadores de una mirada crítica siempre plasmada por el enfoque social. Dos décadas después, el nacionalismo vuelve como línea dorsal con la valorización del arte popular en una búsqueda por reflejar la pluralidad de la vida moderna. Bosi propone la división de la novela brasileña a partir de los años 30 en cuatro tendencias:

a) *novelas de tensión mínima*: el conflicto está presente, pero en el nivel verbal, es decir, los personajes no se alejan del ambiente que les condiciona, como se puede notar en la obra de Jorge Amado;

---

<sup>26</sup> Mário Raul de Moraes Andrade (São Paulo, 1893-1945) graduado por el Conservatorio Dramático y Musical, uno de los idealizadores de la *Semana da Arte Moderna*, actuante en el Movimiento Modernista.

<sup>27</sup> José Oswald de Sousa Andrade (São Paulo, 1890-1954) graduado en Derecho en São Paulo, poeta que trae influencias Futuristas de Europa, uno de los idealizadores de la *Semana da Arte Moderna*.

<sup>28</sup> Manuel Carneiro de Sousa Bandeira Filho (Recife, 1886-Rio de Janeiro, 1968) uno de los más grandes poetas brasileños; trae influencias Simbolistas al país.

<sup>29</sup> Graciliano Ramos (Quebrângulo, 1892-Rio de Janeiro, 1953) periodista y escritor, novelista de excelente calidad, representa el nivel más alto de tensión entre el *yo* y el mundo.

<sup>30</sup> José Lins do Rego Cavalcanti (Engenho Corredor, 1901-Rio de Janeiro, 1957) graduado en Derecho en Recife, se aproxima de influencias modernistas-regionalistas, importante escritor, participa activamente de la vida literaria regional.

<sup>31</sup> Jorge Amado de Faria (Ferradas, 1912-Salvador, 2001) actúa como periodista y luego como militante de esquerdas, prolífero escritor regionalista.

b) *novelas de tensión crítica*: el personaje se siente indispuesto en el ambiente y lo afronta, como en las novelas de Graciliano Ramos y José Lins do Rego;

c) *novelas de tensión interiorizada*: el héroe subjetiva el conflicto en vez de oponerse al mundo; los ejemplos son las novelas psicológicas de Lucio Carodoso<sup>32</sup> y Lygia Fagundes Telles<sup>33</sup>;

d) *novelas de tensión transfigurada*: el héroe traspasa el conflicto a través de una transmutación mítica o metafísica; esta característica lleva normalmente a la superación de los límites entre prosa y poesía, como en las obras de Guimarães Rosa y Clarice Lispector<sup>34</sup>.

Enseguida empiezan los años de dictadura militar que representan, contradictoriamente, un período de apertura cultural que precede a la caída del régimen – que tiene lugar en 1986 – y logra prevalecer después. La literatura de la época está marcada por una contra-ideología que critica al Estado y a los medios de comunicación que manipulan al pueblo. A partir de los años 70 surgen narradores que continúan la tendencia regionalista y, por otro lado, aparecen nuevas direcciones como las que focalizan el comportamiento de los personajes llegando incluso al uso del flujo de consciencia; estas pueden considerarse las directrices que siguen hasta la contemporaneidad.

Por otra parte, en la poesía, la generación ulterior a la *Semana* saca a la luz una cuestión básica: la “*de la concepción de la poesía como el arte de la palabra*” (BOSI, 1994, p. 439). Para tanto, siguen invirtiendo en la renovación del lenguaje y discutiendo cuestiones divergentes como las fronteras de la poesía, su posición en cuanto acto estético y sus relaciones con el mundo del consumo y de la comunicación de masa. Los más notables representantes son Carlos Drummond de Andrade<sup>35</sup>, Murilo Mendes<sup>36</sup> y Vinícius de Moraes<sup>37</sup>. En la época contemporánea la poesía sigue la dirección de la objetividad, buscando a la vez reflejar las cuestiones sociales y políticas y producir códigos adaptables

---

<sup>32</sup> Joaquim Lúcio Cardoso Filho (Curvelo, 1913-Rio de Janeiro, 1968) escritor, dramaturgo, periodista y poeta, autor de novelas psicológicas.

<sup>33</sup> Lygia Fagundes Telles (São Paulo, 1923) importante escritora de novelas psicológicas.

<sup>34</sup> Clarice Lispector (Tchetchelnik, 1926-Rio de Janeiro, 1977) escritora intimista, usa el flujo de consciencia, posee larga fortuna crítica.

<sup>35</sup> Carlos Drummond de Andrade (Itabira, 1902-Rio de Janeiro, 1987) graduado en Farmacia, actúa como profesor; uno de los más importantes poetas brasileños, el primer grande que surge pos-Modernismo.

<sup>36</sup> Murilo Monteiro Mendes (Juiz de Fora, 1901-Lisboa, 1975) poeta, importante representante de las vanguardias estéticas europeas en Brasil.

<sup>37</sup> Marcus Vinícius de Melo Moraes (Rio de Janeiro, 1913-1980) graduado en Derecho en Rio, estudia en Oxford y luego actúa como diplomático. Grande poeta y músico, uno de los afirmadores de la *bossa nova*.

a las formas de comunicación actuales. Entre los más importantes nombres están João Cabral de Melo Neto<sup>38</sup> y Ferreira Gullar<sup>39</sup>.

---

<sup>38</sup> João Cabral de Melo Neto (Recife, 1920-1999) diplomático y escritor, poeta considerado de alto nivel.

<sup>39</sup> Ferreira Gullar (São Luis, 1930) escritor, traductor y crítico de arte; milita por el Comunismo y es exiliado. Poeta de esfuerzo constructivo.

## 2.2. Formación de las Literaturas Africanas en Lengua Portuguesa

La formación y el desarrollo de las literaturas africanas en lengua portuguesa se enmarcan en un largo proceso histórico definido, en un primer momento, por un periodo de asimilación de la cultura del colonizador, y enseguida, por el proceso de toma de conciencia que, a lo largo de la historia, hace posible la construcción de los ideales nacionales. Según Pires Laranjeira<sup>40</sup> se pueden establecer dos épocas fundamentales: la Época Colonial, desde la aparición de textos escasos, no precisamente literarios ni africanos, pero relacionados con África, hasta la independencia de los países en 1975; y la Época Pos-colonial, en la que la literatura se va liberando del entorno de la vida colonial para asumirse como emancipada, desde las independencias hasta la actualidad.

En la época colonial los escritores transitan por dos espacios distintos, marcados de un lado por la sociedad colonial y del otro por la sociedad africana, y la escritura literaria comprende las influencias europeas – presentes no sólo en el idioma sino también en los movimientos y corrientes literarias – y las manifestaciones oriundas de las lenguas autóctonas. Después de la independencia la lengua portuguesa prevalece. Sin embargo, es adaptada a las realidades locales, en un proceso de desvinculación de la tradición europea y aclimatación al suelo africano, que consolida la producción de una literatura que “transgrede los modelos europeos para afirmarse intensamente africana”<sup>41</sup>. El idioma portugués es defendido por algunos escritores como Luandino Vieira<sup>42</sup> (Angola) y Luis Bernardo Honwana<sup>43</sup> (Mozambique). El primero declara que “la lengua es un «trofeo de guerra» por el cual millares de angoleños murieron durante la guerra de liberación”<sup>44</sup>. Amílcar Cabral<sup>45</sup> (Guinea-Bissau) defiende la lengua portuguesa como elemento fundamental para el desarrollo intelectual y científico del país, una vez que “el criollo

---

<sup>40</sup> LARANJEIRA, Pires. *Mia Couto e as literaturas africanas de língua portuguesa*. *Revista de Filologia Románica*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid – Anejo 2, 2001, p. 185-205.

<sup>41</sup> FONSECA, Maria Nazareth & MOREIRA, Terezinha Taborda. *Panorama das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa*. *Scripta* - Revista do Programa de Pós-graduação em Letras e do Centro de estudos Luso-afro-brasileiros, Belo Horizonte, v. 3, n. 16, 2003, p. 20-60.

<sup>42</sup> José Luandino Vieira (Vila Nova de Ourém, 1935) escritor angoleño. Es uno de los más importantes escritores en lengua portuguesa. Activista político, exdirigente del MPLA y preso muchos años.

<sup>43</sup> Luis Bernardo Honwana (Maputo, 1942) escritor y activista político mozambiqueño, preso y exiliado.

<sup>44</sup> HAMILTON, Russell. *A literatura dos PALOP e a Teoria Pós-colonial*. *Revista Via Atlântica*. São Paulo: Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo – n. 3, São Paulo, 1999, p. 12-22.

<sup>45</sup> Amílcar Cabral (Bafatá/Guinea-Bissau, 1924-Conakry, 1973) escritor, ingeniero agrónomo, ideólogo y pensador político y cultural guineense. Uno de los líderes más carismáticos en las independencias de las colonias portuguesas africanas.



todavía no ha avanzado lo suficiente para abarcar vocabulario y expresiones específicas utilizadas por las ciencias”<sup>46</sup>.

Hablar de esas literaturas supone plantear la cuestión de su denominación discutida por algunos teóricos. Durante largo tiempo, en Portugal, es usado el término *literatura ultramarina* para referirse a la producción literaria del continente africano, pero a partir de las independencias en 1975 este término es abandonado por su obvia connotación colonialista. Las denominaciones *literaturas africanas de expresión portuguesa* y *literaturas africanas lusófonas* son usadas por algunos autores, aunque también discutidas por llevar el lastre de un neocolonialismo. La denominación que parece menos marcada e ideológicamente más neutra es la de literaturas africanas en lengua portuguesa, que “es la que prefieren la inmensa mayoría de los críticos africanos y buena parte de los europeos”<sup>47</sup>.

Los cinco países africanos de lengua oficial portuguesa – Angola, Mozambique, Cabo Verde, Santo Tomé y Príncipe y Guinea-Bissau – tienen cada uno su recorrido específico a lo largo de la historia, pero la común herencia colonial portuguesa y las semejanzas en lo que se puede designar *fases* del desarrollo permite trazar un panorama histórico conjunto. Laranjeira (LARANJEIRA, 2001, p. 183) propone un esquema sintético de procesos, movimientos y tendencias considerando la literatura angoleña como modelo a partir del cual se pueden establecer fases aplicables a los demás países. Esta elección se debe a la cantidad, variedad y continuidad de la producción literaria de Angola desde los orígenes hasta la actualidad.

La *primera fase*, que dura en Angola hasta 1881, está caracterizada por una escasa producción literaria y una clara influencia cultural portuguesa. Los contenidos africanos están relacionados al exotismo del continente y a la alabanza del territorio, sin connotación social o política. En 1849 se publica el libro *Esportaneidades da minha alma. Às senhoras portuguesas* de Maia Ferreira<sup>48</sup>, considerada la primera obra de la literatura angoleña.

La *segunda fase*, que abarca las décadas de 80 y 90 del siglo XIX, tanto en Angola como en Cabo Verde, se inaugura con la publicación de la novela *Nga mutúri* (1882) de

---

<sup>46</sup> LARANJEIRA, Pires. *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1995.

<sup>47</sup> SALINAS PORTUGAL, Francisco. *Literaturas africanas en lengua portuguesa*, Madrid: Editorial Síntesis, 2006, p. 52-3.

<sup>48</sup> José da Silva Maia Ferreira (Luanda, 1827-Rio de Janeiro, 1881) escrito angoleño, considerado el primer poeta africano en lengua portuguesa.

Alfredo Troni<sup>49</sup>. La obra tiene fuertes huellas del Realismo portugués, al hombre negro se le ve en una perspectiva de inferioridad, como individuo con pocas posibilidades de ascensión social. En este periodo se celebra la Conferencia de Berlín – en 1884, en la que se reparten los territorios africanos entre las principales potencias europeas lo que deja graves huellas en el continente – y se constituye la “Prensa Libre” angoleña (1866-1923) de suma importancia cultural. Hay en este contexto lo que se puede denominar una corriente del Negro-realismo, en el que se asume el negro como personaje que aspira a acceder a la sociedad sin lograr un éxito total.

La *tercera fase*, caracterizada por el Regionalismo Africano, se ubica entre 1901 y 1941. La reivindicación de la igualdad y fraternidad, considerada como nativismo, con una decisiva toma de consciencia autonomista se manifiesta en Angola en 1901, a través del periódico *Voz d'Angola – clamando no deserto*, con la acción colectiva de algunos intelectuales contra el colonialismo. El *nativismo* africano surge como una primera – sutil pero decidida – expresión anti-metropolitana, determinada por temas liberales y autonomistas bajo el signo republicano y masónico. Sus rasgos son visibles en autores angoleños, mozambiqueños, santotomenses y caboverdianos. Esta fase es el prelude de la literatura mozambiqueña, marcada por la fundación, en 1918, del periódico *O Brado Africano*, que permite el desarrollo de una intensa labor cultural y política por parte de una generación de intelectuales, y por la publicación en 1925 de *O livro da dor* de João Albasini<sup>50</sup>, considerado el libro inaugural de la literatura mozambiqueña.

En el panorama general hay, por un lado, un *tipicismo folclorista y costumbrista*, evocativo de la vida popular, con aspecto ideológico colonialista y una visión exótica del continente africano. Y, por otro, hay un *tipicismo más localista y regionalista*, de cariz telúrico que presenta señales de una personalidad africana que se puede calificar como un primer nacionalismo. Surge en este periodo la revista *Claridade* (1936-1960) en Cabo Verde, uno de los marcos de la *caboverdianidad*, testimonio del respeto por los valores caboverdianos, privilegiando la lengua criolla. En ese contexto surge la estética de la *insularidad*, que representa el sentimiento típicamente caboverdiano de aislamiento del resto del mundo por la frontera marítima y de cierta ansiedad por ampliar sus horizontes.

---

<sup>49</sup> Alfredo Troni (Coimbra, 1845-Luanda, 1904) escritor, periodista y abogado angoleño. Es director de periódicos y combate la esclavitud.

<sup>50</sup> João dos Santos Albasini (Magula, 1876-Maputo, 1922) escritor y periodista mozambiqueño, fundador de los periódicos *O africano* y *O Brado africano*.

La *cuarta fase*, de 1942 a 1960, es la que se puede considerar como de formación definitiva de las literaturas, tanto en Angola como en Mozambique. En este periodo surgen en Angola la revista *Mensagem* (1951-1952) y el periódico *Cultura* (1957-1960). Ambos representan proyectos culturales de jóvenes intelectuales basados en el espíritu de la *angolanidad* e influyen las siguientes generaciones hasta, incluso, confluir en la creación del MPLA (Movimiento Popular de Liberación de Angola), en 1956. En esta misma línea, surge en Mozambique el periódico cultural *Msaho* (1952), que demuestra un gran compromiso con la promoción de la cultura ancestral y popular.

Esa fase, que se puede designar como del *Casticismo*, se inaugura con la publicación del libro santotomense *Ilha de nome santo* (1942) de Francisco Tenreiro<sup>51</sup>, integrado al movimiento Neo-realista portugués. El casticismo puede ser definido como “la búsqueda de la permanente herencia de los pueblos, de su intrahistoria, profunda, imperecedera, dialéctica, creadora y transformadora, más allá de lo efímero” (LARANJEIRA, 2001, p. 189). Se presenta bajo una forma de Socio-realismo, basado en el marxismo, con especial atención a las clases y al mundo del trabajo. En los años 50 los escritores africanos asimilan la estética de la Negritud<sup>52</sup> (1949-1959), reforzando el orgullo de la raza y la valorización del pasado y de las culturas tradicionales. Como ejemplo de autores que adoptan esta temática se puede citar a Agostinho Neto<sup>53</sup> (Angola), Aguinaldo Fonseca<sup>54</sup> (Cabo Verde), Noémia de Souza<sup>55</sup> y José Craveirinha<sup>56</sup> (Mozambique) y Francisco Tenreiro (Santo Tomé y Príncipe).

La *quinta fase* es la de la Resistencia (1961-1974), caracterizada por los movimientos de liberación nacional, con firme orientación ideológica y política anticolonial. Por una parte, está la temática de guerrilla y lucha armada, antiimperialista

---

<sup>51</sup> Francisco José Tenreiro (Rio do Ouro/Santo Tomé, 1921-Lisboa, 1963), escritor santotomense, investigador e importante participante de movimientos políticos y literarios. Considerado uno de los marcos en la poesía santotomense y de las Literaturas Africanas en Lengua Portuguesa. Organiza con Mario de Andrade el *Caderno de poesia negra de expressão portuguesa*, en 1953.

<sup>52</sup> La *Négritude* es un movimiento de estudiantes, intelectuales y escritores que se constituye como proceso de búsqueda de identidad, de conducta desalienadora y de defensa del patrimonio y del humanismo de los pueblos negros. Según el prefacio de J. P. Sartre, en la *Anthologie* de Léopold Sédar Senghor, se opone al mundo tecnológico y racionalista de los europeos el mundo natural y sensitivo de los africanos.

<sup>53</sup> Agostinho Neto (Kaxikane/Angola, 1922-Moscú, 1979) escritor y activista político angoleño, preso por militancia anticolonial. Autor de importante texto poético de la angolanidad.

<sup>54</sup> Aguinaldo Fonseca (Mindelo, 1922) escritor caboverdiano, colabora en diversos periódicos.

<sup>55</sup> Noémia de Souza (Maputo, 1926-Lisboa, 2002) escritora mozambiqueña. Su estilo se caracteriza por el cruce del Neo-realismo con la Negritud y, a pesar de haber escrito obra fundamental de la literatura mozambiqueña, nunca es publicada.

<sup>56</sup> José Craveirinha (Maputo, 1922-2003) escritor y activista político mozambiqueño, preso político. Su obra engloba prácticamente todas las fases de poesía mozambiqueña. Es el poeta de mayor destaque en la poesía de la mozambicanidad y referencia obligatoria de la literatura africana.

y nacionalista. Por la otra, están las estrategias de los guetos de las ciudades coloniales que, debido a la censura, adoptan una estética de alusión para camuflar los discursos revolucionarios. En esta época muchos políticos e intelectuales unidos a los movimientos nacionalistas son perseguidos y encarcelados por la fuerte represión. En Mozambique, en 1971, se publica el primer tomo de *Poesía de Combate*, editado por el FRELIMO (Frente para Liberación de Mozambique). Algunos escritores que publican en estos años son Luandino Vieira (Angola), Corsino Fortes<sup>57</sup> (Cabo Verde) y Luis Bernardo Honwana (Mozambique). En Cabo Verde entre 1966 y 1982 hay un periodo de universalismo asumido, inaugurando la corriente estética literaria del intimismo, del abstraccionismo y del cosmopolitismo.

La *sexta fase* se inaugura con las independencias, a partir de 1975, y sigue hasta la contemporaneidad. En un primer momento (1975-1985) hay una exaltación patriótica, apología política al nuevo poder y culto a los héroes de la liberación nacional. El segundo momento, del postcolonialismo, permite una apertura estética en que se notan distintas tendencias. Por un lado, hay autores que se inclinan por retomar a los fantasmas y amenazas del pasado, todavía vivos en el presente, y, por otro, hay autores que prefieren liquidar los antiguos mitos y utopías y abrirse ante la perplejidad y la incertidumbre cotidianas, típicas de la contemporaneidad. Del segundo grupo, son ejemplos Pepetela<sup>58</sup> y José Eduardo Agualusa<sup>59</sup> (Angola), Germano Almeida<sup>60</sup> (Cabo Verde) y Mia Couto (Mozambique).

Mozambique declara su independencia de Portugal el 7 de septiembre de 1974, momento en el que el poder pasa a las manos del FRELIMO. A partir de la década de los 80 el sistema literario se estabiliza e institucionaliza, y logra cierto reconocimiento, tanto interno como internacional. Entre los años 1975 y 1982 se asiste a un proceso de publicación de antiguos textos dispersos o encajonados, con temáticas de denuncia social, por un lado, y exaltación patriótica, culto a los héroes de la liberación nacional y militancia, por otro. Algunos hechos importantes marcan la época y contribuyen para el proceso de maduración de la literatura, como la fundación, en 1982, de la AEMO (Asociación de Escritores Mozambiqueños). Se funda también la revista *Charrua* (1984-1986) que sirve para lanzar a escritores noveles. A la vez se lanza el apartado *Gazeta de*

---

<sup>57</sup> Corsino Fontes (1933) escritor caboverdiano.

<sup>58</sup> Pepetela: Artur Carlos Maurício Pestana dos Santos (Benguela, 1941) escritor y activista político angoleño. Es uno de los más importantes narradores angoleños.

<sup>59</sup> José Eduardo Agualusa (Huambo, 1960) escritor angoleño.

<sup>60</sup> Germano Almeida (Ilha de Boa Vista, 1945) escritor caboverdiano.

*Letras e Artes* de la revista *Tempo* que abre sus páginas para escritores que desarrollan líneas literarias de intensa valorización de la cultura mozambiqueña y recreación del imaginario popular, con abundante influencia de escritores brasileños.

Sin embargo, en esta época el escenario es de guerra civil, con el enfrentamiento entre los dos movimientos mayoritarios desde un punto de vista político, el FRELIMO, en el poder, y la RENAMO (Resistencia Nacional de Mozambique), “responsable de una oleada de terror en el país entre los años 1970 y 1980”<sup>61</sup>. La principal cuestión que lleva al conflicto es el hecho de que el FRELIMO está compuesto mayormente por intelectuales que se forman en Portugal y que tiene influencias políticas y culturales de otros países, hasta llegar a desconocer la realidad de su propia nación. Al asumir el poder este grupo intenta implantar modelos sociales y económicos adoptados en otros lugares, que claramente no se adecuan al contexto mozambiqueño, generando un gran descontento en el pueblo. Los enfrentamientos duran hasta 1992, cuando los dos oponentes firman un acuerdo de paz en Roma.

A partir de entonces, empiezan a surgir cambios en la situación político-cultural que brindan posibilidades para una nueva era literaria y cultural y una renovación de la estética literaria. En un primer momento hay autores que abogan por retomar la cuestión de la *mozambicanidad*. La literatura del período pos-independencia, o poscolonial, se desvía del sesgo colectivo. “Los autores asumen un tono individual e intimista para relatar su experiencia poscolonial” (FONSECA & MOREIRA, 2003, p. 25). Se reivindica una aceptación de la libre creatividad, del abordaje de temas tabúes, como la convivencia de razas y el mestizaje cultural<sup>62</sup>. En este contexto, Mia Couto surge como innovador en la literatura mozambiqueña y acaba por transformarse en el icono de una nueva generación formada por nombres como Eduardo White<sup>63</sup>, Nelson Saúte<sup>64</sup>, Ungulani Ba Ka Khosa<sup>65</sup>, Suleiman Cassamo<sup>66</sup>, Luís Carlos Patraquim<sup>67</sup> y Paulina Chiziane<sup>68</sup>, entre otros.

---

<sup>61</sup> FRATICELLI, Barbara. *Lengua portuguesa, alma africana: el caso de Mia Couto*. *Revista de Filología Românica*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, n. 19, 2002, p. 183-192.

<sup>62</sup> Mozambique tiende a presentar una situación segregacionista mayor que los demás países. Incluso es el único que posee un grupo más: los hindúes, que inmigraron por cuestiones geográficas y comerciales. Desde los tiempos coloniales los distintos grupos – negros, mulatos, blancos, goeses – se reunían en distintos centros. Este escenario contribuyó para que la cuestión racial fuese un fuerte tabú durante un largo período.

<sup>63</sup> Eduardo White (Quelimane, 1963) escritor y colaborador de televisión mozambiqueño.

<sup>64</sup> Nelson Saúte (Maputo, 1967) escritor, periodista y profesor universitario mozambiqueño.

<sup>65</sup> Ungulani Ba Ka Khosa (Inhalinga, 1975) escritor, periodista y profesor mozambiqueño.

<sup>66</sup> Suleiman Cassamo (Maputo, 1962) escritor, profesor e ingeniero mozambiqueño.

<sup>67</sup> Luís Carlos Patraquim (Maputo, 1953) escritor, periodista y productor de televisión mozambiqueño.

<sup>68</sup> Paulina Chiziane (Manjacaze, 1955) escritora mozambiqueña.

### **3. BIOBIBLIOGRAFÍA DE LOS AUTORES**



### 3.1. João Guimarães Rosa

João Guimarães Rosa nace en Cordisburgo, un pequeño pueblo en la provincia de Minas Gerais (Brasil), en 1908, hijo de comerciantes. A los diez años va a vivir con sus abuelos a la capital de la provincia para estudiar y en 1925 empieza la carrera de medicina. Cinco años después, se traslada a otro pueblo en el interior de la comarca y allí ejerce como médico durante dos años. En esta época tiene que viajar a caballo para atender a los campesinos y con esto tiene la oportunidad de estar en contacto con el *sertão* y con su gente, a los que va a retratar luego en su obra literaria. Durante la Revolución Constitucionalista (1932) sirve en la Fuerza Pública como médico voluntario. Sin embargo, el sentimiento que la medicina no es su verdadera vocación sumado al gusto y la capacidad que tiene desde niño para aprender idiomas<sup>69</sup> le lleva a ingresar en la carrera diplomática en 1934. Actúa como Cónsul-adjunto de Brasil en Hamburgo (Alemania) entre 1938 y 1942; entonces ayuda a muchos judíos a huir emitiendo visados más allá de la cuota permitida. Regresa a Brasil en 1944 y a partir de entonces sigue su trayectoria entre altos cargos ministeriales en su país y otras actuaciones diplomáticas en el exterior. En 1952 hace un viaje de diez días a caballo por el *sertão*, acompañado de vaqueros de la zona, y llena innumerables cuadernos con apuntes y dibujos sobre la fauna, la flora, la geografía y, sobre todo, sobre la gente *sertaneja* y sus costumbres. En 1963 es elegido miembro de la Academia Brasileña de Letras por unanimidad, pero toma posesión solo en 1967; muere tres días después de un infarto en Rio de Janeiro.

La primera obra literaria de Rosa es el libro de poemas *Magma* (1936) galardonado y alabado en un certamen de la Academia Brasileña de Letras, pero jamás publicado. En 1946 publica la colección de cuentos *Sagarana* que en este mismo año tuvo dos ediciones agotadas. Después de diez años saca a la luz *Corpo de Baile*, libro compuesto por siete novelas cortas que, a partir de la tercera edición, se divide en tres volúmenes independientes: *Manuelzão e Miguilim*, *No urubuquaquá, no Pinhém* y *Noites do Sertão*. Todavía en el año 1956 presenta *Grande Sertão: veredas*, su gran y única

---

<sup>69</sup> En una entrevista a una prima declara “Hablo: portugués, alemán, francés, inglés, español, italiano, esperanto, un poco de ruso; leo: sueco, holandés, latín y griego (pero pegado al diccionario); entiendo algunos dialectos alemanes; estudié la gramática: del húngaro, del árabe, del sánscrito, del lituano, del polonés, del tupí, del hebraico, del japonés, del checo, del finlandés, del dinamarqués; fisgoneé un poco respecto a otras. Pero todo mal. Y creo que estudiar el espíritu y el mecanismo de otras lenguas ayuda mucho la comprensión más profunda del idioma nacional. Principalmente estudiándose por divertimento, gusto y distracción”. In: ROCHA, Luiz Otávio Savassi. *João Guimarães Rosa*. Traducción mía. Belo Horizonte: Imprensa da UFMG, 1981, p. 11.



novela que provoca enorme impacto, debido sobre todo a las innovaciones formales. El libro recibe tres premios, entre ellos el *Machado de Assis* del Instituto Nacional del Libro. Después de otra larga pausa lanza, en 1962, su primera colección de cuentos: *Primeiras Estórias*. Se especula que este cambio de forma se debe a un ataque cardíaco que casi le quita la vida en 1958 y provoca “un cambio de perspectiva por parte del autor que, viendo su salud peligrar, ya no se permitió elaborar proyectos tan arrojados como *Corpo de Baile* y *Grande Sertão: veredas*” (ROCHA, 1981, p. 28). Su elección a la Academia Brasileña de Letras, en 1963, le proporciona aún más visibilidad y sus libros empiezan a ser traducidos a diversos idiomas. En el año siguiente el lanzamiento de *Grande Sertão: veredas* en Alemania tiene la presencia del entonces presidente del país y la publicación tiene tres ediciones sucesivas. A mediados de 1967 publica su segundo libro de cuentos: *Tutaméia (Terceiras Estórias)* en cuyos prefacios habla sobre su proceso creativo y analiza su propio género. Después de su muerte, se publican otros dos volúmenes de cuentos *Estas Estórias* y *Ave Palavra*, respectivamente en 1969 y 70. Actualmente la obra de Rosa está traducida al alemán, italiano, inglés y español, entre otros idiomas, y el autor es considerado uno de los más grandes escritores brasileños.

Guimarães Rosa es responsable por aportaciones preciosas a la literatura de su país, interna y externamente. Lo primero que se puede destacar son las innovaciones lingüísticas, estructurales y estilísticas, en un intento de provocar una renovación en la lengua portuguesa en Brasil, que le llevan a ser considerado un “artista-demiurgo” (BOSI, 1994, p. 484). El estilo de Rosa se caracteriza por el primor de la palabra, es un creador meticuloso y perfeccionista que transita entre la lengua culta – no solo la portuguesa, sino todo el universo de idiomas que conoce – y el habla popular, cargada de musicalidad. El escritor es un contador de historias que tiene la capacidad de cosechar el lenguaje original *sertanejo* bruto y crudo, pero a la vez vivo y plástico, y amalgamarlo al lenguaje erudito potenciando el poder de la palabra. Su escritura se caracteriza por el uso de recursos como “células rítmicas, aliteraciones, onomatopeyas, rimas internas, osadías mórficas, elipses, cortes y desplazamientos de sintaxis, vocabulario insólito, arcaico o de todo neológico, asociaciones raras, metáforas, anáforas, metonimias, fusión de estilos, *coralidad*” (BOSI, 1994, p. 486). El uso de esas herramientas le dota de una invención poética que le permite construir un texto con el ritmo de la *oralidad*, natural y musical, que traspasa las fronteras entre la prosa y la poesía. De esta forma “la palabra rosiana se revela constantemente un agente de transformación de sensibilidad; se hace una fuerza reveladora de sentimientos

y virtualidades adormecidas en el subconsciente de la sensibilidad colectiva”<sup>70</sup>. En este sentido, las *estórias*<sup>71</sup> de Rosa son fábulas míticas que traducen el universo en una dimensión mágica y que revelan una visión cósmica de la existencia. El acto de contar, a través de la ficción, tiene una significación profunda: “dar realidad definitiva a la enigmática Aventura humana, y perpetuarla en la Historia y en el tiempo”<sup>72</sup>. Esta amplitud universal está presente también en los personajes retratados en sus textos que marcan el ritmo de la narrativa y van desde el héroe, el “hombre que busca”, hasta niños, locos y seres rústicos que transitan en distintas esferas de la existencia a través de juegos lúdicos y mágicos. Esta dimensión poética y mítica de la narración imprime un carácter atemporal a los textos debido al principio de elaboración de su discurso: “la radicalización de los procesos mentales y verbales inherentes al contexto que le dio la materia-prima de su arte” (BOSI, 1994, 491). En una entrevista afirma que “en literatura soy un observador, solo sé escribir aquello que vi, efectivamente, y soñé después” (CASTRO, 1999, 410). En suma, se puede considerar la afirmación del crítico y profesor Antônio Cândido, que aunque se refiera a la gran novela de Rosa, se puede aplicar al conjunto su obra:

la experiencia documental de Guimarães Rosa, la observación de la vida *sertaneja*, la pasión por la cosa y por el hombre de la cosa, la capacidad de entrar en la psicología del hombre rústico, – todo se transforma en un significado universal gracias a la invención, que sustrae al libro de la matriz regional para hacerle expresar los grandes lugares comunes sin los que el arte no sobrevive: dolor, júbilo, odio, amor, muerte – cuya órbita nos arrastra a cada instante, demostrando que lo pintoresco es accesorio y que realmente el *Sertão* es el Mundo<sup>73</sup>.

Todas esas características llevan a una revolución formal en la literatura nacional y a la creación de un nuevo panorama estético, sobre todo en lo que se refiere al Regionalismo. Esta corriente es una característica esencial de la literatura brasileña, no solo por la extensión continental del país, que tiene su desarrollo basado en las actividades relacionadas al territorio, sino sobre todo, por la constitución de la cultura formada por el

---

<sup>70</sup> CASTRO, Silvio. *João Guimarães Rosa e a modernidade brasileira*. In: *História da literatura brasileira*. Traducción mía. Lisboa: Publicações Alfa, 1999, V. 3, p. 405.

<sup>71</sup> El escritor define lo que él mismo entiende por *estória* en el prefacio de su libro de cuentos *Tutaméia*, titulado *Aletria e Hermenêutica*: “A *estória* não quer ser história. A *estória*, em rigor, deve ser contra a História. A *estória*, às vezes, quer-se um pouco parecida à anedota”. ROSA, João Guimarães. *Tutaméia: terceiras histórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, p. 16.

<sup>72</sup> COELHO, Nelly Novaes & VERSIANI, Ivana. *Guimarães Rosa*. São Paulo: Quiron, 1975, p. 72.

<sup>73</sup> CÂNDIDO, Antônio. *El hombre los contrarios*. In: *El mundo mágico de João Guimarães Rosa*. Revista de Cultura Brasileña. Madrid: Embajada de Brasil en Madrid, 2007, p. 59-60.

encuentro de herencias portuguesas, indígenas y africanas. En lo que se refiere a la temática *sertaneja*, en el ámbito del Regionalismo, podemos considerar “tres prismas de simbolización creciente: el de la descripción, el de la problematización y el de la mitificación”<sup>74</sup>. El primero se basa en un documentalismo poético con alabanza a la naturaleza, de tendencia romántico-simbolista. El segundo trata de la rudeza y hostilidad del *sertão* retratando la desigualdad e injusticia humanas; se ubica en las corrientes Realista, Modernista y pos-Modernista. El tercero es el *sertão* mítico, “el espacio sagrado en el que el hombre afronta o es compartido por Dios y por el Demonio, en el que él baja a la profundidad de sí mismo para interrogarse sobre el sentido de la vida” (CRISTÓVÃO, 1999, p. 198). Rosa se sitúa, por supuesto, en el tercer prisma, pero rompe con la retórica tradicional y con cierto convencionalismo instalado, creando una amplitud moderna para la temática regionalista *sertaneja* al conferirle envergadura universal y épica, desde su primera obra *Sagarana*<sup>75</sup>. Antônio Cândido denomina la obra de Rosa como un “super-regionalismo”<sup>76</sup> cuyas características opone al realismo social. La dimensión épica está presente en toda la obra del autor, en ella está representada la saga del héroe del día-a-día que se enfrenta cotidianamente a la rudeza del espacio. Esta característica asociada al tránsito constante entre narrativa y lírica revela otra ruptura producida por el autor: los límites de los géneros literarios. Bajo su pena se crea “la epopeya del *sertão* brasileño. [...] la novela-prosa se hace epopeya-poema” (CASTRO, 1999, p. 413). Hay que reconocer que los percusores de Rosa tienen un arduo trabajo también en el sentido de revitalización, no solo del lenguaje literario, sino igualmente de las artes plásticas brasileñas por el llamado Movimiento Modernista. Pero mientras estos se preocupan en edificar las bases de esta transformación en una lucha constante, Rosa logra dar al fenómeno una reconocible visibilidad consolidando una dimensión creadora a la literatura nacional.

En lo que se refiere a la recepción de la obra de Rosa no es difícil imaginar que haya provocado distintas reacciones y puntos de vista divergentes, tanto en el público como en la crítica. Las primeras impresiones de su escritura ya suponen opiniones

---

<sup>74</sup> CRISTÓVÃO, Fernando. In: *História da literatura brasileira*. Traducción mía. Lisboa: Publicações Alfa, 1999, V. 2, p. 198.

<sup>75</sup> “*Sagarana*: «Saga» - radical de origen germánica (*Sage*), estando para «colección de cuentos, de historias» - y el sufijo «-rana», legua tupí, significando «imitado de», «parecido con». A partir do título do primeiro livro el Autor demonstra la tendencia a la renovación del lenguaje a través del neologismo”. In: CASTRO, Silvio. Op. Cit, p. 407.

<sup>76</sup> MAIA, João Roberto. *Sobre a crítica de Guimarães Rosa. Espéculo*. Revista de Estudios Literarios. Universidad Complutense de Madrid, 2007. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero37/guimaro.html>. Consultado el 02.10.2014.

contrarias entre los que consideran su obra magnífica y los que la atacan ferozmente. En este segundo grupo se encuentran opiniones según las cuales se trata de una escritura artificial y que en Brasil nadie habla de esa forma. En 1958 se publica un artículo titulado “*Escritores que no consiguen leer Grande Sertão: veredas*” en el que el poeta Ferreira Gullar reconoce que no logra pasar de la página setenta y describe el libro como “una historia del *cangaço* contada para lingüistas” (ROCHA, 1991, p. 27); en el mismo artículo el escritor Adonias Filho declara que el libro es un “equívoco literario”. Sin embargo, dichas impresiones duran poco, prevaleciendo el reconocimiento de la magnitud de la obra del escritor. En un artículo originalmente publicado en 1963 Antônio Cândido afirma que

en la extraordinaria obra maestra *Grande sertão: veredas* hay todo para quien sepa leerlo, y en ella todo es fuerte, bello, y está implacablemente realizado. Cada uno podrá abordarla a su gusto, conforme su oficio; pero en cada aspecto aparecerá el rasgo fundamental del autor: la absoluta confianza en la libertad de inventar (CÂNDIDO, 2007, p. 28).

Como prevé Cândido, hay innumerables lecturas y críticas no solo de la novela, sino de toda la obra de Rosa; se trata de uno de los autores brasileños con la más vasta bibliografía crítica, entre tesis doctorales, libros, artículos, ensayos, etcétera, de críticos y estudiosos. La perspectiva más destacada de análisis se basa en la oposición regionalismo *versus* universalismo, que expresa la habilidad de Rosa para partir de un mundo particular, restringido y específico y transformarlo en una ontología del hombre. Otros dos puntos de análisis frecuentes, pero opuestos, privilegian el uno el misticismo, con una visión esotérico-metafísica, y el otro la experiencia histórica. En esta segunda línea hay críticos que desmerecen la obra de Rosa, alegando que “hay riesgo de regresión mítica, en la que el «atraso» no se entiende como oposición a lo moderno, sino como reminiscencia arcaica” (MAIA, 2007). Por otra parte, están los que consideran positivamente la oposición arcaico *versus* moderno, considerándola retrato de la historia del país. Hay igualmente las lecturas de *Grande Sertão: veredas* como novela de formación, no solo en lo que se refiere al personaje principal, sino que se considera que es la novela de formación de Brasil (MAIA, 2007), cuya trayectoria socio-histórica está repleta de contradicciones visibles, sobre todo, en el proceso de modernización. Estos análisis explican la oposición cotidiana brasileña entre ricos y pobres, en la que los primeros no tienen ningún interés ni compromiso en la construcción de una nación. Enseguida se pueden destacar los estudios que enfocan el pacto con el demonio presente en la novela y

otros aún que la comparan con el universo de las novelas de caballería. Es importante destacar también la gran fortuna crítica que aborda la obra de Rosa bajo la perspectiva lingüística, analizando las innovaciones en la lengua propuestas por el autor. Son aún muchos los caminos recorridos por los estudiosos, aunque aquí citemos apenas los más relevantes.

La elección de Rosa para ocupar un sillón en la Academia Brasileña de Letras le proporciona visibilidad internacional, igualmente con opiniones contradictorias. El crítico portugués Óscar Lopes cuenta en un libro que, al defender la candidatura de *Grande Sertão: veredas* a un premio literario internacional en Francia en 1965, obtiene del grupo francés

la alegación de que una novela inspirada en una sociedad arcaica, condigna de las epopeyas bárbaras, nada podría añadir a una sociedad moderna occidental y estaría por debajo, como producto cultural de Latinoamérica, de la densidad estética de un buen texto europeo (MAIA, 2007).

Afortunadamente, esa visión eurocéntrica no prevalece y la obra de Rosa tiene finalmente su reconocimiento internacional, lo que impulsa la consolidación y la presencia de la literatura brasileira en el escenario mundial. Sin embargo, hay que reconocer que Rosa, en algunos casos, en el ámbito externo se ve emparejado a los demás escritores latinoamericanos del *boom*<sup>77</sup>, es decir, tiene comprobada su importancia, pero limitada al contexto grupal, lo que muchas veces no permite la identificación de la magnitud de este personaje a todo el contexto de la literatura en lengua portuguesa.

---

<sup>77</sup> El *boom* latinoamericano es un movimiento literario de los años 1960 e 1970 que da a conocer a Europa y el resto del mundo la obra de autores como Julio Cortázar, Gabriel García Márquez y Mário Vargas Llosa. Bajo las influencias de modernismo europeo y de las vanguardias de América Latina estos escritores componen trabajos experimentales y politizados en respuesta al clima político dictatorial de la zona en la época.

### 3.2. Mia Couto

Mia Couto (Antônio Emílio Leite Couto) nace en Beira, Mozambique, en 1955, hijo de inmigrantes portugueses. Su padre, Fernando Couto, es periodista, escritor y poeta. Por su influencia y estímulo Couto empieza a escribir y a los 14 años publica sus primeros poemas en el periódico *Notícias da Beira*. Tres años después, se traslada a Maputo, capital del país, para estudiar medicina. En 1974 deja los estudios para dedicarse al periodismo, por sugerencia del FRELIMO. En esta época ya está involucrado en el movimiento de liberación, que necesita voces activas en los medios de comunicación. Es director de la Agencia de Información de Mozambique (AIM), de la revista *Tempo* y del periódico *Notícias*. Sin embargo, en 1985, decepcionado con el gobierno implantado por el movimiento después de la independencia, decide realizar un cambio en su vida y vuelve a la universidad para estudiar la carrera de Biología. Sin haber dejado nunca su país, hoy en día Mia Couto tiene una empresa de proyectos ambientales, actividad que compagina con su carrera de escritor. En una entrevista en 2006 declara que la escritura y la biología son para él “ventanas desde donde busca ver las múltiples facetas de la vida”<sup>78</sup>. Algunos años después, declara también que la labor de biólogo le proporciona una comprensión del mundo y de los lenguajes de la naturaleza. Se le presenta como una forma de “cosechar historias, sobre todo, la historia de la vida”<sup>79</sup>.

El estreno editorial de Mia Couto se realiza con el libro de poemas *Raízes de Orvalho*, publicado en 1983. Enseguida publica dos libros de cuentos, *Vozes Anoitecidas* (1986) y *Cada homem é uma raça* (1990); el primero de ellos amplía su notoriedad a Portugal y otros países, debido a las traducciones al inglés e italiano. La siguiente publicación, la colección de crónicas titulada *Cronicando* (1988), le proporciona el Premio Anual de la Crónica de su país. Se le considera uno de los escritores más dotados de su generación, tanto que a partir de su siguiente libro empieza a publicar directamente en Portugal, en la editorial Caminho. Su primera novela, *Terra Sonâmbula* (1992), es galardonada con el Premio Nacional de Ficción de la Asociación de los Escritores Mozambiqueños en 1995 y es considerada uno de los doce mejores libros africanos del siglo XX. A continuación publica el libro de cuentos *Histórias abensonhadas* (1994), la

---

<sup>78</sup> “Mia Couto. Sou essas duas coisas sem querer ser nenhuma delas”. *Portal da Literatura*. 26.09.2006. <http://www.portaldaliteratura.com/entrevistas.php?id=6#ixzz1I4XCHYBV>. Consultado el 03.10.2014.

<sup>79</sup> “Entrevista Mia Couto”. *Programa Imagem da Palavra*. Rede Minas. 24.03.2011. <http://www.redeminas.tv/centro-de-midia/imagem-da-palavra/entrevista-mia-couto-1>. Consultado el 30.03.2011.

novela corta *A varanda do frangipani* (1996), los *Contos de nascer da terra* y la narrativa *Mar me quer* (1997), ésta última a petición de la EXPO 98 (Exposición Universal realizada en Lisboa). En 1999 publica el libro de cuentos *Na berma de nenhuma estrada* y la novela *Vinte e zinco*. A partir de entonces sus obras más importantes son las novelas *O último voo do flamingo* (2000), *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2002), *O outro pé da sereia* (2006), *Venenos de Deus, remédios do diabo* (2008), *Jesusalém* [en Brasil, titulado *Antes de nascer o mundo*] (2009) y el libro de cuentos *O fio das missangas* (2003). Actualmente Mia Couto es uno de los escritores africanos más conocidos del mundo y su obra se encuentra traducida y publicada en más de 20 países.

Couto desempeña un papel fundamental en la afirmación y renovación de la literatura mozambiqueña y en la ampliación del conocimiento de las literaturas africanas en lengua portuguesa en todo del mundo. Es importante recordar que Mozambique, como país recién independizado, se encuentra todavía en un proceso de construcción de su identidad nacional y la literatura juega un papel imprescindible en esta trayectoria. El primer aspecto que confirma la importancia y singularidad del autor está relacionado a la instauración de una nueva estética literaria fundamentada en tres aspectos principales: una distinta tendencia temática, la presencia de la *oralidad*<sup>80</sup> y la recreación de la lengua portuguesa. La temática elegida por el autor explica la profunda crisis social, política, económica y cultural que se establece en la sociedad mozambiqueña en el contexto de la guerra civil, fruto de las prácticas adoptadas por el FRELIMO al asumir el control después de la independencia del país. Cuestiones desde siempre consideradas tabúes, como la corrupción, la decadencia social, el deterioro de valores éticos y morales, la degeneración de la memoria y de la dignidad humana, la miseria, el racismo y el mestizaje cultural, entre otras, son tratadas por él a través de una poética repleta de símbolos y elementos que pertenecen al imaginario ancestral africano. El retrato insólito de la realidad se desarrolla combinado con fábulas rocambolescas, episodios satíricos y, a veces, cómicos y la presencia de alegorías y de lo sobrenatural. El autor considera la tendencia al realismo mágico inevitable porque, según él, en África la realidad está siempre mezclada con lo fantástico y no se trata de una dimensión mágica o religiosa, sino de una cosmogonía

---

<sup>80</sup> La oralidad está fuertemente presente en las tradiciones africanas y funciona como vehículo fundamental de transmisión de la memoria y de la cultura. Es a través de este medio que estas sociedades logran superar las dificultades del escaso acceso a la escritura. La inmensa importancia y complejidad de esta característica en dichas sociedades la proyectó también al ámbito literario. Actualmente, la oralidad es objeto de estudio de muchos autores reconocidos como Ana Mafalda Leite que escribe el libro *Oralidade e escrita nas literaturas africanas*.

propia, de una forma peculiar de entender cómo los distintos mundos que componen el universo coexisten en armonía<sup>81</sup>. De esa forma se tiene

el elemento *fantástico*, inmigrado de las cosmogonías tradicionales orales, no urbanas (pero remanecientes en las ciudades), introducido de repente, para provocar emoción y extrañeza en el lector, sobre todo el alienígena. El lector mozambiqueño extrañará menos, en el caso de ser no urbano, habituado a dicho cuadro imaginativo y conceptual (LARANJEIRA, 1995, p. 316).

Es decir, el autor logra componer una amalgama con elementos no solo de la cultura autóctona, sino también de otras culturas presentes en el territorio mozambiqueño, entre ellas, la portuguesa y la hindú. De la combinación de todas estas características nace una nueva era abierta a la creatividad y a la imaginación libre. El estilo de Mia Couto está completamente marcado por la oralidad, que es otro elemento considerado por él ineludible en el contexto africano, y con ella se llega a la transgresión de las normas de la lengua portuguesa. El origen de esta tendencia está, en primer lugar, en la realidad misma del país, por el hecho de que muchas personas no saben leer ni escribir, lo cual hace indispensable la narración oral. Cuando se le planteó este asunto, el autor contestó que “la gran frontera no está entre el analfabetismo y el alfabetismo, sino entre en el universo de la escritura y el universo de la oralidad”<sup>82</sup>. El reto está precisamente en la necesidad de saber transitar entre estos dos mundos de forma que se establezca una conexión entre ellos. Enseguida está el gusto por escuchar y contar historias y su formación como poeta que le permite “transgredir los límites entre el verso y la prosa, entre la escritura y la oralidad”<sup>83</sup>. Couto traduce las voces de la oralidad a través de la escritura y en este proceso da a conocer realidades recónditas y desconocidas. Sus infracciones a las reglas lingüísticas del portugués no sólo son consecuencia de la oralidad, sino también de la libertad creativa del autor y del deseo de comunicar. “En la elaboración de ese lenguaje capaz de expresar no solo la concepción de otro espacio, sino también la instauración de un nuevo tiempo, Mia Couto explora las potencialidades del idioma, desarticulando

---

<sup>81</sup> “Entrevista a Mia Couto”. *Portal Municipal Póvoa de Varzim*. Web. 20.03.2011. <http://www.cm-pvarzim.pt/povoa-cultural/pelouro-cultural/areas-de-accao/correntes-d-escritas/edicoes-antiores/correntes-d-escritas-2008/entrevistas-aos-escriitores/entrevista-a-mia-couto>. Consultado el 03.10.2014.

<sup>82</sup> “Mia Couto e o exercício da humildade”. *Trópico*. 21.07.2002. <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1393.3.shl>. Consultado el 03.10.2014.

<sup>83</sup> “O estorinhador Mia Couto. A poética da diversidade. Conversa com o escritor moçambicano no Funchal, Madeira, Portugal. *Revista Brasil*. 22.04.2002. <http://revistabrasil.org/revista/artigos/celina3.html>. Consultado el 03.10.2014.



construcciones convencionalmente establecidas y creando neologismos”<sup>84</sup>. Dichas transgresiones se encuentran tanto en el ámbito léxico, con los neologismos resultantes de la combinación de palabras, como en la sintaxis narrativa con elisiones y sincretismos, entre otros. La lengua pulida de Mia Couto demuestra su cuidado y respeto por la palabra y por la historia que quiere contar. La primera influencia que el autor recibe en el sentido de reinventar la lengua portuguesa viene del escritor angoleño Luandino Vieira y, a través de él, llega a conocer al escritor brasileño João Guimarães Rosa. El autor afirma que estos escritores le enseñaron otra lengua portuguesa que no era la normal y corriente; ellos lograron quitar la *portugalidad* de la lengua<sup>85</sup>, y era precisamente esto lo que él necesitaba. El conocimiento del trabajo de esos escritores representa una forma de autorización para apropiarse del idioma, añadiendo elementos de su propia cultura, puesto que las historias que quiere contar y las realidades que desea revelar no se pueden encajar en el marco del portugués formal. Lo que él precisaba era una lengua reencantada y recreada, a través de la emergencia de la poesía, que le permitiese rescatar lo que estaba más allá de lo funcional del idioma, “lo que estaba en la sombra por pertenecer al universo de la oralidad, pero que aunque sumergido, sobrevive dentro de cada uno de nosotros”<sup>86</sup>. Así, Mia Couto crea su propia poética y su propio lenguaje.

Entre otras contribuciones del escritor a la literatura mozambiqueña está la decisiva solidificación del género narrativo, si tenemos en cuenta que durante medio siglo se destacó la tradición poética en el país, donde la presencia de la narrativa es muy escasa. La historia del surgimiento de las literaturas nacionales en distintos países muestra que, de hecho, el estadio inicial pasa por la lírica y la entrada de la narrativa imprime un importante salto cualitativo. La complejidad de composición de este género exige del escritor persistencia, coherencia y organización que culminan inevitablemente en perfeccionamiento y maduración. Los precedentes de Mia Couto están colmados de una temática política, social y reivindicativa y “la novela [*Terra sonâmbula*] constituye el golpe decisivo para el abandono del lirismo que la poesía propiciaba. Ya no hay lugar, a partir de entonces, para lo sencillamente sentimental o lúdico” (LARANJEIRA, 2001, p. 196). La segunda cuestión que merece ser destacada es el impulso que el autor provoca

---

<sup>84</sup> CHAVES, Rita. *Guimarães Rosa: do sertão às savanas*. Traducción mía. In: *Revista Ângulo*, n. 115, FATEA. Lorena, 2008, p. 142.

<sup>85</sup> “Aqualusa e Mia Couto no lançamento do livro *Barroco Tropical*”. *Programa Sempre um papo*. 27.11.2009. Web. <http://www.sempreumpapo.com.br/audiovideo/player.php?id=205>. Consultado el 02.10.2014.

<sup>86</sup> MAQUÊA, Vera. *Entrevista com Mia Couto*. *Revista Via Atlântica*. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, n. 8, São Paulo, 2005, p. 205-217.

para una nueva generación de escritores abriendo precedentes en la publicación y divulgación de su literatura fuera de África. El hecho de publicar en Portugal y de ser el primer escritor africano en lengua portuguesa en llegar a Brasil son algunos ejemplos prácticos de esa apertura, que llegó incluso a romper las fronteras de la lengua portuguesa. Algunos de los nombres que actualmente también figuran en el escenario internacional son José Eduardo Agualusa, Germano de Almeida, Eduardo White, Nelson Saúte, Ungulani Ba Ka Khosa, Suleiman Cassamo, Luís Carlos Patraquim y Paulina Chiziane. En una entrevista con Mia Couto y José Eduardo Agualusa, el segundo comenta que en un encuentro de escritores africanos se declaraba que cada escritor africano es también un traductor porque al escribir para públicos de distintos lugares se ve obligado a traducir la realidad africana para que todos estos lectores puedan comprenderla. Es importante destacar que la difusión de estos autores en sus propios países se ve limitada por algunos factores, entre ellos el alto índice de analfabetismo de la población y los elevados precios de los libros frente a los bajos niveles de renta. Específicamente en Mozambique, la tasa de analfabetismo se encuentra alrededor del 50%<sup>87</sup>, pero Couto afirma que este dato representa un desafío, en un sentido positivo, que debe llevar los escritores al uso de estrategias alternativas y complementarias como el teatro, por ejemplo. El escritor está involucrado con el arte dramático en su país hace muchos años y lo considera una escuela que le enseña nuevas formas de comunicación y escritura<sup>88</sup>. Además, reitera que en Mozambique los escritores autóctonos son estudiados en los colegios, pero admite que el método actual no es el más adecuado, puesto que “la mezcla de la enseñanza de la lengua portuguesa con la literatura impide que se cree en los estudiantes lo que él considera lo más importante: el gusto por contar historias”<sup>89</sup>.

En lo que se refiere a la recepción de la obra de Couto también encontramos opiniones dispares en el principio. En Mozambique surgen polémicas y fuertes críticas al estilo del autor, le acusan de distorsionar las normas de la lengua portuguesa y de exponer una fragilidad del país, como si estuviese revelando que los mozambiqueños no saben leer y escribir. “Hay gente que se queda ofuscada con su ejercicio de lengua [...]. Y dicen incluso que él ha inventado una lengua para hablar solo. Los más gramáticos le llaman

---

<sup>87</sup> MÁRIO, Mouzinho & NANDJA, Débora. *A alfabetização em Moçambique: desafios da educação para todos*. Maputo: Universidade Eduardo Mondlane, 2006.

<sup>88</sup> “Mia Couto e o exercício da humildade”. Op. Cit.

<sup>89</sup> “Agualusa e Mia Couto no lançamento do livro Barroco Tropical”. Op. Cit.

nombres feos como *logoteta*, *subvertor*, *desarreglador* de reglas”<sup>90</sup>. En su país la crítica “levanta cuestiones que se prenden con cierto esencialismo cultural fundamentado por un conflicto entre lo que es *proprio* y lo que es el *otro*”<sup>91</sup>. Estas cuestiones se ven superadas con el paso del tiempo y lo que se encuentra actualmente es una larga fortuna crítica sobre la obra del autor en todo el mundo, entre tesis, artículos, seminarios, etcétera. En Portugal, y en el contexto europeo en general, hay desde el comienzo una fascinación por el estilo del autor, generando lo que puede ser síntoma de una recepción imperfecta por tener cierto cariz neo-colonial y revelar un exotismo lingüístico. En estos países se encuentran innumerables ejemplos de críticas que tratan de los *miacoutismos* o que “pretenden establecer relaciones inmediatas entre el idioma portugués, el lenguaje literario y la “variante mozambiqueña”<sup>92</sup>; esta es sin duda una perspectiva interesante de análisis, pero se centra demasiado en la lengua y descuida otras vertientes igualmente o más relevantes. En la edición portuguesa de *Vozes anoitecidas* hay dos prefacios de escritores mozambiqueños: José Craveirinha y Luís Carlos Patraquim; ambos resaltan la capacidad de Couto de mezclar culturas diversas y ser de hecho un representante de la *mozambicanidad*. Otras perspectivas de análisis asumen el sesgo etnológico y se centran en las prácticas culturales de la tradición africana presentes en la obra del autor. Igualmente se encuentran estudios que tratan de las rupturas provocadas por el escritor en el modelo dominante europeo, sobre todo, por la presencia de la oralidad en sus textos. Desde 1998 Couto es socio-corresponsal de la Academia Brasileña de Letras, siendo actualmente el único representante del continente africano en la institución<sup>93</sup>. Todos estos ejemplos nos llevan a la conclusión de que el autor logra adquirir cierto peso específico y ser respetado en el contexto literario mundial.

Como se puede observar, hay muchas coincidencias que aproximan estos dos autores, por ejemplo: su formación en el ámbito de las Ciencias Biológicas, su esencia de “contadores de historias”, su papel de rompedores, cada uno en su contexto, y, sobre todo,

---

<sup>90</sup> TAVARES, Ana Paula. *A morfologia das palavras*. Traducción mía. Ciberdúvidas da Língua Portuguesa, 2003. <http://www.ciberduvidas.com/articles.php?rid=587>. Consultado el 02.10.2014.

<sup>91</sup> MENDONÇA, Fátima. *Literaturas Emergentes, Identidades e Cânone*. Traducción mía. In: Calafete Ribeiro, Margarida; Meneses, Maria Paula (Orgs). *Moçambique das palavras escritas*. Porto: Afrontamento, 2008, p. 19-34.

<sup>92</sup> BRUGIONI, Elena. *Tradução, Diferença, Excepção. Apontamentos para uma reflexão em torno da língua nas literaturas africanas homoglotas: o “exemplo” de Mia Couto*. Traducción mía. E-cadernos CES, n. 10, 2010. [www.ces.uc.pt/e-cadernos/media/.../6%20-%20Elena%20Brugioni.pdf](http://www.ces.uc.pt/e-cadernos/media/.../6%20-%20Elena%20Brugioni.pdf). Consultado el 20.04.2012.

<sup>93</sup> Leopold Sédar Senghor actúa como socio-correspondiente desde 1966 hasta su muerte en 2001.

su compromiso con la gente y sus costumbres. Sin duda, lo más importante desde el punto de vista de este trabajo es la capacidad de ambos, sea en el *sertão* sea en la sabana, de recrear espacios sagrados con amplitud universal en los que el hombre se refleja, se reconoce y se puede reconstruir.



## **4. FUNDAMENTOS TEÓRICOS**



#### 4.1. Teorías del espacio literario

En su artículo “*Espaços Literários e suas expansões*” el teórico Luis Alberto Brandão sugiere una sistematización, con base en los estudios literarios del siglo XX, que divide en cuatro apartados las formas de acercamiento al elemento espacial en el texto literario: espacio como forma de estructuración textual, espacio como focalización, espacio del lenguaje y representación del espacio. En el primero, con base en los estudios de Joseph Frank y Georges Poulet, el espacio sobrepasa el límite de perspectiva temporal, que aporta continuidad al texto, produciendo el efecto de simultaneidad, de esta forma, el texto se compone de manera fragmentada como un mosaico. El segundo, espacio como focalización, define la perspectiva de observación del narrador, determinando una visión dotada de una facultad espacial en dos planos: espacio visto y espacio vidente. La tercera propuesta, espacio del lenguaje, se refiere a la espacialidad propia del lenguaje, basada en los estudios de Gérard Genette e Iury Lotman.

Nuestro trabajo se basa en el cuarto, y más común acercamiento, la representación del espacio. En este caso se considera el espacio como “categoría existente en el universo extratextual”<sup>94</sup> y a él se atribuyen características concretas que posibilitan la creación de espacios sociales, espacios psicológicos, espacios urbanos, entre otros. En este sentido, el espacio literario es una componente de la estructura narrativa que contribuye al ensamblaje de los demás elementos de la narración como los personajes y las acciones. “El espacio se fundamenta como soporte de la estructura narrativa, que da lugar a la cohesión y coherencia textual, y a la organización del material novelesco”<sup>95</sup>. Según Ricardo Gullón, a través de la dimensión espacial el narrador logra caracterizar a los personajes y justificar su comportamiento y, en una relación de doble filo, el espacio constituye la proyección de los sujetos y a la vez es por ellos construido. Este elemento se refiere a una forma de reflejar contenidos sociales y culturales que pueden ser reconocidos fuera del texto. Se trata de un elemento verbal y textual construido por el autor y es, por tanto, un espacio ficcional concebido sobre la base de elementos del mundo exterior que pasa a representar, de esta forma, un campo de referencia que aporta verosimilitud al texto.

---

<sup>94</sup> BRANDÃO, Luis Alberto. *Espaço literário e suas expansões*. *Aletria* – Revista de estudos de literatura. Belo Horizonte, v. 15, jan./jun., 2007, p. 208.

<sup>95</sup> ÁLVAREZ MÉNDEZ, Natalia. *Espacios narrativos*. León: Universidad de León, Secretariado de Publicaciones y Medios Audiovisuales, 2002, p. 43.



El espacio narrativo puede ser estudiado bajo la perspectiva de las múltiples dimensiones que adquiere en el texto narrativo. Los análisis pueden dirigirse, por ejemplo, a la función semántica y sintáctica, a la función referencial o a la función simbólica de los espacios. El objetivo de este trabajo es centrarse en el estudio de la tercera función mencionada.

Es importante exponer la universalmente reconocida contribución del filósofo Gaston Bachelard que sugiere una nueva forma de aproximación a los espacios simbólicos en la literatura. A pesar de que sus estudios estén de cierta forma superados es importante destacarlos por el hecho de concebir una proposición novedosa en el abordaje al tema, que aporta una distinta perspectiva a los posteriores críticos. El autor desarrolla estudios sobre lo que denomina la “imaginación de la materia”, es decir, hace un análisis de la imaginación poética asociada a los cuatro elementos fundamentales – fuego, aire, agua y tierra –, “los cuatro principios de las cosmogonías intuitivas”<sup>96</sup>. En ellos pretende fijar una “*ley de los cuatro elementos*”<sup>97</sup> que clasifica las diversas imaginaciones materiales. Hace una distinción entre la imaginación formal – imágenes elaboradas por la percepción sensorial – y la imaginación material, objeto de su trabajo, que son las manifestaciones transcendentales, íntimas del ser, que van más allá de la forma y se materializan a través de los elementos primordiales. En el libro posterior a estos estudios, *La poética del espacio*, propone “una fenomenología de la imaginación. Entendemos por esto un estudio del fenómeno de la imagen poética, cuando la imagen surge en la consciencia como un producto directo del corazón, del alma, del ser del hombre captado en su actualidad” (BACHELARD, 1978, p. 9). Basándose en las teorías de Carl Gustav Jung, establece una relación entre las imágenes poéticas y los arquetipos del inconsciente; considera la experiencia onírica y el ensueño como principio de la simbología de la creación poética que despierta las imágenes a través de una ontología directa. Al utilizar este método, Bachelard busca “restituir la subjetividad de las imágenes” (BACHELARD, 1978, p. 9) con el objetivo de analizar su “transubjetividad”, es decir, el efecto que son capaces de producir en el lector que las identifica y llega a tener la impresión de haberlas creado él mismo. En esta obra el autor se dedica a estudiar las imágenes del espacio feliz con un método que él denomina topofilia, que aspira a

---

<sup>96</sup> BACHELARD, Gastón. *La poética del espacio*. Traducción Ernestina de Champourcin. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1983, p. 9.

<sup>97</sup> BACHELARD, Gastón. *El agua y los sueños*. Traducción Ida Vitale. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1978, p. 10.

“determinar el valor humano de los espacios de posesión, de los espacios defendidos contra fuerzas adversas, de los espacios amados” (BACHELARD, 1978, p. 28) que reflejan la intimidad del ser.

## 4.2. Apuntes para una teoría del símbolo y del mito

A continuación profundizaremos en los conceptos que consideramos fundamentales para el análisis de los espacios simbólicos de los textos literarios propuestos en este trabajo y, para ello usaremos como base las teorías canónicas de Carl Gustav Jung y Mircea Eliade acerca de la teoría del símbolo y del mito. Posteriormente, complementaremos estas definiciones de acuerdo con la necesidad específica de cada perspectiva analizada.

### 4.2.1. Del inconsciente colectivo a la definición de mito

El concepto de inconsciente colectivo propuesto por Carl Gustav Jung nos da la primera dirección a seguir en un intento de comprender la conexión entre el hombre actual y el pensamiento primitivo, expreso sobre todo en la forma de relacionarse con la naturaleza. Para entender esta idea, empezamos por la definición de símbolo utilizada por el autor en su obra *El hombre y sus símbolos* en la que estudia, junto a otros autores, la relación del hombre con su propio inconsciente. El autor propone que una palabra o imagen puede ser considerada símbolo al representar una idea que traspasa su significado literal e inmediato, suponiendo, en la mayoría de los casos, un concepto abstracto, vago. Además, “tiene un aspecto inconsciente más amplio que nunca está definido con precisión o completamente explicado”<sup>98</sup>. Es decir, lo que se entiende por símbolo puede contener innumerables interpretaciones, puesto que depende de un aspecto individual inherente que no permite una representación universal. El autor añade que por estar ubicados en un ámbito más allá de la razón estos símbolos pueden ser producidos de manera inconsciente y espontánea. Eliade, por su parte, en la obra *Imágenes y símbolos*, complementa esta definición con la idea de que los símbolos tienen una razón de ser que es dejar al desnudo

---

<sup>98</sup> JUNG, Carl Gustav. *El hombre y sus símbolos*. Traducción Luis Escolar Bareño. Barcelona: Caralt, 1995, p. 20.

las modalidades más secretas del ser, es decir, desvelan aspectos profundos de la realidad que no pueden manifestarse de otra forma.

En el mundo actual, estas manifestaciones son consecuencia del hecho de que al desarrollar una consciencia más avanzada, el hombre se fue alejando de la forma primitiva de pensamiento, lo que Jung denomina la “mente originaria”. Sin embargo, en este proceso de desarrollo, la mente humana fue liberándose de formas arcaicas de pensamiento y de instintos fundamentales, pero estos fueron simplemente relegados a un segundo plano y no extirpados del todo. Por esta razón, el inconsciente conserva características primitivas de este aspecto originario de la mente que se manifiestan sobre todo en los sueños. En este sentido, los sueños son una herramienta del inconsciente que procura recuperar el equilibrio psicológico al desvelar realidades ocultas a la percepción consciente de la mente, consecuentemente, su interpretación enriquece la consciencia que vuelve a aprender el olvidado lenguaje de los instintos.

Enseguida, Jung propone el inconsciente colectivo como una especie de repositorio de imágenes que son “representaciones colectivas remanecientes de los sueños de edades primitivas y de fantasías creadoras” (JUNG, 1995, p. 55). Estas son las imágenes primordiales propias del género humano y cuya procedencia remonta al origen mismo de la especie. El inconsciente colectivo tiene un carácter universal, es idéntico en todos los hombres, y reproduce expresiones de los instintos que dejan de ser percibidas solamente por los sentidos y revelan su presencia en forma de imágenes simbólicas. Dichas imágenes son lo que el autor denomina arquetipos y aclara que estos no son constituidos apenas por imágenes, sino por la suma de imágenes y emociones y, por esta razón, hay que tener en cuenta el contexto al interpretar un arquetipo, lo que genera, en consecuencia, distintas posibilidades de interpretación.

Según Jung, el arquetipo no se define por su contenido, es decir, es una posibilidad de significación, puesto que no se heredan las representaciones en sí, sino las formas que están íntimamente relacionadas a los instintos. Pueden tener, a priori, un carácter más individual e incomprensible por tratarse de una manifestación inmediata y pura de contenidos psíquicos inconscientes que no pasaron por ningún tipo de elaboración. En el proceso de percepción y concientización los arquetipos son configurados y adquieren estructuras más elaboradas como, por ejemplo, las leyendas y los mitos. Se puede concluir, por tanto, que los arquetipos se revelan a través de los mitos, que representan “alegorías de esas experiencias objetivas, o más bien expresiones simbólicas del íntimo e inconsciente drama del alma, cuya aprehensión se hace posible al proyectarlo, es decir,

cuando aparece reflejada en los sucesos naturales”<sup>99</sup>. De esta forma, los arquetipos responden a los impulsos de la psique humana, dando sentido y significado a las experiencias sensoriales externas y asociándolas a un acontecer psíquico.

En otras palabras, los mitos se constituyen como relatos de historias fundamentales que representan la manifestación de lo sagrado en el mundo por acción de dioses y seres sobrenaturales. Según Eliade, los mitos explican el origen del Cosmos, del hombre y de la naturaleza que tuvo lugar en un tiempo primordial y son considerados verdaderos por hablar siempre de elementos reales. Además, son los mitos que proporcionan al hombre modelos ejemplares de los ritos y actividades significativas que determinan su modo de vivir y actuar en el Cosmos a través de la repetición de los actos de creación de los dioses. El autor añade que los símbolos, mitos y ritos revelan siempre una situación límite del hombre, es decir, representan un momento en el que el hombre toma consciencia de su papel en el mundo. En este sentido, el mito constituye una forma en la que el mundo se muestra como Cosmos real, ordenado y colmado de significado simbólico. Y es a través de los ritos que el hombre es capaz de revivir el mito, trascendiendo a sus límites y comunicándose con el mundo de manera simbólica, en un acto que representa la recuperación del tiempo sagrado y glorioso de los dioses. En suma, “por la reactualización de sus mitos el hombre religioso se esfuerza por acercarse de los Dioses y participar del Ser; la imitación de los modelos ejemplares divinos exprime, a la vez, su deseo de santidad y su nostalgia antológica”<sup>100</sup>.

El pensamiento mítico, en ciertas características y cometidos, hace parte de lo que es el ser humano y, por esta razón, todavía perduran en la sociedad contemporánea rasgos de un “comportamiento mítico”. Los mitos sobreviven mientras siguen teniendo una función en la sociedad; a lo largo de la historia se transforman y se adaptan a nuevos contextos hasta que llegan a perder su interés. En otros casos, pasan por un proceso de desmitificación y son incorporados a las artes, sobre todo, a la literatura donde la gran mayoría de los argumentos siguen basándose en estructuras míticas. En este sentido, nos dedicaremos a describir aspectos de algunos mitos que, en mayor o menor grado, se pueden todavía reconocer en las sociedades actuales. Las explicaciones y definiciones están fundamentadas en los estudios de Mircea Eliade.

---

<sup>99</sup> JUNG, Carl Guatav. *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Traducción Miguel Murmis. Barcelona: Paidós, 1970, p. 14.

<sup>100</sup> ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. Tradução Rogério Fernandes. Lisboa: Livros do Brasil, D.L. 1975, p. 118.

#### 4.2.2. Lo sagrado arcaico y la sacralización del mundo

Muchos fueron los teóricos que estudiaron la cuestión de lo sagrado y dejaron importante legado con distintas visiones sobre el tema, desde Platón hasta los más contemporáneos como Frazer, Mauss, Lévy-Bruhl, Lévy-Strauss, Durkheim, Otto, Eliade, Callois, Bastide y Girard, entre otros. En el contexto del presente trabajo creemos que la aproximación al tema del estudioso de las religiones Mircea Eliade es la que se presenta más adecuada, puesto que el autor propone el estudio de lo sagrado en su totalidad, es decir, en todos los aspectos de la manifestación sobrenatural, sin juzgar su parcela de racionalidad o irracionalidad. De esta forma, el autor describe las modalidades de lo sagrado y sitúa al hombre en un mundo cargado de experiencias sobrenaturales lo que se adecúa a la propuesta de análisis contenida en este trabajo.

En su obra *Lo sagrado y lo profano*, en la que estudia la relación del hombre con lo sagrado, el autor hace un breve recorrido por la teoría de Rudolf Otto que en su obra *La religión* de 1917 analiza la experiencia religiosa en vez de atenerse a la idea de dios y religión normalmente utilizada por otros teóricos. Para Otto, lo sagrado se manifiesta a través de un *mysterium tremendum et fascinans* que genera un sentimiento de pavor e irracionalidad y describe estas experiencias como *numinosas*: “porque son provocadas por la revelación de un aspecto del poder divino” (ELIADE, 1975, p. 24). El autor hace hincapié en la irracionalidad del fenómeno religioso y refuerza que este poder no es humano ni cósmico, perteneciendo, de esta forma, a otra realidad. Eliade está de acuerdo con Otto en la proposición de lo sagrado como algo perteneciente a un orden distinto de las realidades naturales. Sin embargo, no se atiene a los aspectos irracionales de la experiencia religiosa, sino que analiza lo sagrado en toda su complejidad.

En primer lugar, Eliade determina lo sagrado como lo que se opone a lo profano, idea que comparte con otros teóricos como Durkheim, por ejemplo. Para el autor, lo sagrado se manifiesta y es a través de esta manifestación que el hombre toma conocimiento de su existencia. Este acto de manifestación es lo que Eliade define como hierofanía, que en el sentido etimológico quiere decir *algo sagrado se manifiesta*. Esta revelación representa una realidad distinta de todo lo conocido y no pertenece a nuestro mundo que en principio es profano, sin embargo, cualquier objeto puede adquirir una dimensión sagrada al convertirse en hierofanía.

Para el hombre primitivo lo sagrado equivale a la realidad por excelencia, “potencia sagrada quiere decir a la vez realidad, perennidad y eficacia” (ELIADE, 1975,

p. 27). De esta forma, la única existencia posible es en lo sagrado y es esto lo que intenta este hombre, que se puede considerar un *homo religiosus*. Para el pensamiento arcaico el espacio es heterogéneo, presenta rupturas, y es en estas quiebras que se manifiestan las hierofanías que revelan una realidad absoluta y definen la dimensión del espacio sagrado. Éste es el único real y está en oposición a todo el resto, que por su parte delimita el espacio profano. De esta forma, dicha revelación equivale a la fundación del Cosmos y a la determinación del “Centro del Mundo” que es el eje que orienta toda la acción humana. Eliade explica que “el deseo del hombre religioso de vivir en lo sagrado equivale, de hecho, a su deseo de situarse en la realidad objetiva, de no dejarse paralizar por la relatividad infinita de las experiencias puramente subjetivas, de vivir en un mundo real y eficiente – y no en una ilusión” (ELIADE, 1975, p. 42).

En este sentido, para el hombre arcaico hay una oposición clara entre caos – espacio profano *per se*, habitado por espectros y seres extraños – y Cosmos – el mundo en el que se vive porque hubo allí una hierofanía, o sea, la obra divina de creación del mundo. La construcción de un nuevo espacio habitado debe imitar y repetir la obra primordial de los dioses que permitirá la consagración de este nuevo espacio. De esta forma, “la creación del mundo se convierte en el arquetipo de todo gesto humano creador cualquiera que sea su plano de referencia”<sup>101</sup>. La construcción de la morada del hombre tradicional también representa la repetición de la cosmogonía, puesto que instalarse en un lugar es una decisión vital tanto para la comunidad como para el individuo. La habitación es, por tanto, un *imago mundi*, su construcción también supone la repetición de la obra creadora divina y por esto es considerada sagrada.

Según Eliade, en el momento de la hierofanía de sacralización del Centro del Mundo ocurre una ruptura que permite a partir de entonces la comunicación entre los tres niveles cósmicos – Cielo, Tierra y regiones inferiores. De esta forma, este Centro pasa a ser un *axis mundi*, el eje cósmico que sostiene el mundo y alrededor del cual este se extiende; puede ser representado por un pilar, un árbol, una montaña etcétera, elementos que por su forma ascendente son considerados más cercanos al cielo. En la economía de lo sagrado la naturaleza, como parte integrante del Cosmos y obra de creación divina, está impregnada de sacralidad. Se cree que “el mundo se presenta de tal manera que, al

---

<sup>101</sup> ELIADE, Mircea. *Tratado de historia de las religiones*. Traducción A. Medinaveitia. Madrid: Cristiandad, 1988, p. 44.

contemplantlo, el hombre religioso descubre los múltiples modos de lo sagrado, y consecuentemente, del Ser” (ELIADE, 1975, p. 127).

En este sentido, Eliade afirma que la cúpula celeste con su altura infinita y su dimensión inaccesible revela la transcendencia y la realidad absoluta; es considerada la morada de los dioses y es inaccesible para el hombre ordinario. La simple contemplación del cielo le da consciencia de su propia posición en el Cosmos: bajo la fuerza e infinitud del poder divino, de alguna manera, “el sentimiento religioso de la transcendencia divina es incitado por la propia existencia del Cielo” (ELIADE, 1975, p. 129).

En diversas culturas existe la idea de un *deus otiosus*, un ser supremo dotado de un inmenso poder que crea el mundo y los hombres y luego se retira a la lejanía celeste, apartándose de los asuntos terrenales que son delegados a otras divinidades. Esta creencia está presente en la mayoría de las culturas africanas. En ellas al dios supremo se conectan las lluvias, los truenos y todos los demás fenómenos meteorológicos. Sólo se recurre a este creador magnánimo en casos de grandes desgracias – normalmente las sequías –, cuando se cree que le ofendieron y se realizan cultos en su honor. Como soberano de las lluvias, es considerado el gran fecundador y, por consiguiente, el esposo de la *Terra Mater* y, en algunas culturas, por la misma razón, representa también al dios de la tormenta.

En muchas culturas el ser supremo también se relaciona al sol aunque siga teniendo las mismas características del dios celeste. En otras circunstancias el astro rey es considerado el “muerto que resucita” todas las mañanas y, en estos casos, la puesta del sol se considera una suerte de bajada al reino de los muertos, si bien no se considera una muerte propiamente dicha. Por su capacidad de pasar diariamente por las zonas inferiores, sin morir y volver al día siguiente, el sol representa igualmente un papel de *psicopompo*, es decir, elemento encargado de llevar las almas al mundo de los muertos. Por otra parte, también se puede considerarlo un maestro iniciático que las devuelve a la luz después de la muerte simbólica. En este mismo sentido, el sol es considerado, en algunas culturas, un héroe con poder de hacer regenerar el mundo, inaugurando todos los días una nueva etapa.

Al contrario del sol que es inmutable, la luna “crece y decrece, desaparece, su vida está sujeta a la ley universal del devenir, del nacimiento y de la muerte” (ELIADE, 1988, p. 256), padece como el hombre y a él revela un tiempo concreto. Sin embargo, su muerte no es definitiva, está seguida del renacimiento en su propia sustancia, en este sentido, está relacionada al eterno retorno, es decir, a la repetición cíclica de la vida. Por esta razón, es considerada la regente de las aguas, de la lluvia, de la vegetación y de la fertilidad.

Asimismo, es la tejedora de los destinos que, al regirse por ciclos, es capaz de revelar al hombre su propia condición humana, finita y mortal.

El agua, como elemento integrante de la naturaleza, también está cargada de significados simbólicos. Para la mayoría de las sociedades tradicionales el agua representa la sustancia esencial que da origen a todas las formas de vida y es a ella que todas las formas vuelven en su fin. Se cree que son fundamento de toda manifestación del Cosmos, es decir, están en el principio y en el final de todos los ciclos cósmicos o históricos. “En la cosmogonía, en el mito, en el ritual, en la iconografía las aguas desempeñan siempre la misma función, cualquiera que sea la estructura de los conjuntos culturales de que formen parte: preceden a todas las formas y son soporte de todo lo creado” (ELIADE, 1988, p. 200). Por contener todas las formas, el agua es fuente de creación y de fecundidad y, por esto, se transfigura en símbolo de la vida. En este sentido, los rituales de inmersión en el agua representan un regreso a lo preformal, o sea, la disolución de las formas que posibilita la regeneración. Consecuentemente, la salida del agua es la repetición de la manifestación formal cosmogónica, es decir, representa un nuevo nacimiento. Los ritos de inmersión en el agua se suelen realizar en distintas culturas hasta nuestros días como procesos de cura, de purificación, de iniciación y en funerales, donde garantizan un renacimiento *post mortem*, “las aguas calman la sed del muerto” (ELIADE, 1988, p. 209).

Este simbolismo de vida y de regeneración aparece claramente en los mitos de diluvio existentes en prácticamente todas las sociedades tradicionales. En estas culturas se considera que la inmersión de todo el mundo en las aguas se da para castigar a la humanidad por una falta cometida contra los dioses y es seguida por el restablecimiento de una sociedad libre de la maldad y del pecado.

Casi todas las tradiciones de diluvios van vinculadas a la idea de una reabsorción de la humanidad en el agua y a la instauración de una nueva era, con una nueva humanidad. Todas ellas denuncian, pues, una concepción cíclica del cosmos y de la historia: una época de vida queda abolida por la catástrofe y empieza una nueva era, regida por “hombres nuevos” (ELIADE, 1988, p. 220).

Así como la inmersión del hombre en el agua lo purifica y lo cura, la inmersión de toda la tierra purifica la humanidad.

En la sacralidad de la naturaleza, la tierra es considerada la madre, la gran nodriza, que provee al hombre su subsistencia y, de manera general, esta creencia se puede considerar universal, representando una metáfora persistente hasta la actualidad. Según



Eliade, este sentimiento de solidaridad con la tierra perdura hasta nuestros días entre campesinos europeos que se sienten “gentes del lugar” (ELIADE, 1988, p. 121). Ya en la gran mayoría de las culturas africanas este sentimiento de pertenencia a la tierra se manifiesta de manera muy evidente, puesto que es el lugar donde están enterrados los antepasados, aquellos que son los poseedores de toda la sabiduría y con los cuales es necesario estar en contacto frecuente para garantizar la existencia y perpetuar la tradición. La noción de *Terra Mater* lleva a la convicción de que, al traer a un niño a la luz, la mujer repite el acto primordial de generación de la vida en la Tierra, por tanto, el alumbramiento es un rito sagrado que hace revivir la obra de los dioses. Por esta razón, en distintas culturas existe el hábito de dejar reposar a los niños recién nacidos en el suelo representando una forma de obtener la bendición y la protección de la madre primordial. Otro rito que se relaciona a la idea de la tierra como generadora de vida es el enterramiento simbólico que se realiza en algunas sociedades primitivas como procedimiento de cura, como ceremonia de paso en ritos de iniciación o como proceso de purificación. En todos estos casos se considera que la salida del vientre de la tierra representa un nuevo nacimiento, una segunda oportunidad para aquellos que viven el ritual.

Para el hombre primitivo la muerte es considerada un tránsito, un paso a otra dimensión, el mundo de los muertos y, por tanto, supone rituales con el objetivo de facilitar el paso y la entrada del alma en este otro mundo. Incluso, en algunas sociedades, la muerte sólo se confirma después de completadas todas las ceremonias funerarias, que garantizan el tránsito al mundo de los muertos. En el ámbito de la muerte el enterramiento puede significar, además, el retorno al seno de la madre primordial. El hombre se compara a una semilla, puesto que, una vez “sembrado”, se regenera y renace reempezando el ciclo de la vida. En este sentido, hay una solidaridad entre las formas de generación de vida que lleva a la asociación de la fertilidad de la tierra a la fertilidad de la mujer. Según Eliade, en las culturas primitivas se cree que la fecundidad de la tierra y de la mujer ejercen influencia mutua, consecuentemente, una depende de la otra. Esto justifica la realización de rituales orgiásticos en distintas sociedades, en el momento en que los campos empiezan a brotar, para asegurar la fertilidad de la tierra y de los animales. Asimismo explica el hecho de que en las sociedades tradicionales la agricultura es una actividad prioritariamente femenina, es decir, son las mujeres las que se responsabilizan de sembrar y cosechar los campos en función de esta solidaridad.

Para el hombre religioso la muerte significa un pasaje, o sea, no representa un fin, sino una nueva etapa en el proceso cíclico de la vida que, como la naturaleza, se regenera

constantemente repitiendo el acto sagrado de la cosmogonía. “El misterio de la inagotable aparición de la Vida es solidario de la renovación rítmica del Cosmos” (ELIADE, 1988, p. 128), de esta forma, el árbol puede representar el Cosmos vivo que se regenera continuamente. En este sentido, este árbol cósmico simboliza la realidad absoluta, es decir, es comparable al Centro del Mundo, lugar en el que ocurrió una hierofanía que, en este caso, se presenta bajo cierta forma, que da fruto y se regenera cíclicamente. Por esta razón, es capaz de establecer una comunicación entre Cielo, Tierra y las regiones inferiores, es receptáculo de lo sagrado y, por tanto, puede ser reconocida también como un *imago mundi*, una representación del Cosmos como un todo.

El árbol sagrado representa igualmente la fuerza, la vida y la capacidad de renovación constante del Cosmos. El árbol y su “fruto milagroso”, como fuente de manifestación de lo sagrado, revelan la juventud, la inmortalidad, la sabiduría y pueden dotar al hombre de poderes sobrenaturales. Es también muy conocida entre distintas sociedades la imagen del árbol del conocimiento, cuyo fruto podría dotar al hombre del conocimiento del bien y del mal. Por estas características, el árbol sagrado está siempre protegido en un lugar de difícil acceso o por la presencia de animales que lo vigilan y guardan. Además, “el árbol de la vida es el prototipo de todas las plantas milagrosas que resucitan a los muertos, curan las enfermedades, devuelven la juventud, etc.” (ELIADE, 1988, p. 298). En algunas culturas, la realidad representada por el árbol lleva a las relaciones míticas entre los árboles y los hombres en las que se considera el árbol el antepasado mítico de la comunidad. En el mismo sentido está la creencia de que al morir el hombre se transforma en semilla dando continuidad al ciclo de la vida.

La casa en cuanto elemento sagrado, sitio sacralizado en que se vive opuesto al caos, puede equivaler también a la imagen de Centro del Mundo y, por esta razón, posee asimismo la capacidad de comunicación con lo trascendente. En este sentido, se establece una comparación de la casa con el cuerpo del hombre; como morada del alma es igualmente considerado sagrado. De esta forma, se establece una analogía cuerpo-casa-Cosmos. Esta relación refuerza la creencia de que “el alma se desprenderá más fácilmente de su cuerpo si esa otra imagen del cuerpo-Cosmos que es la casa presenta una fractura en su parte superior” (ELIADE, 1988, p. 197). Por esta razón, en algunas culturas, esta propiedad de contacto trascendental es transferida a la chimenea o al techo de la casa que se arranca o se rompe en caso de agonía prolongada. Esta abertura superior en la casa abre el portal de comunicación entre los cosmos y facilita el tránsito de una situación existencial a otra.

La montaña por su forma ascendiente que conforma un punto de convergencia entre el cielo y la tierra, también es considerada sitio de transcendencia, otra forma de representación de Centro del Mundo, es un lugar sagrado por excelencia y, en diversas culturas, es conocida como la montaña cósmica.

Consideramos que estos son los elementos clave para la interpretación de los textos si tenemos en cuenta la relación del hombre primitivo con los espacios sagrados y las reminiscencias de este comportamiento mítico en los días actuales a pesar de la desacralización del mundo de la que hablaremos enseguida.

#### 4.2.3. La desacralización del mundo moderno y contemporáneo

El hombre de las sociedades primitivas vive en lo sagrado, de esta forma, todas las actividades que realiza tienen un significado simbólico que las conecta a la sacralidad, a la repetición de la cosmogonía primordial realizada por los dioses. Esta forma de ser y estar en el mundo proporciona a este hombre la sensación de vivir en la realidad absoluta, de ser parte de un mundo verdadero, y de tener claro su papel en él y en la sociedad, sabiendo lo que tiene que hacer y cómo hacerlo.

Sin embargo, el triunfo del racionalismo seguido del desarrollo científico y de los avances tecnológicos fueron contribuyendo poco a poco a la desacralización de la existencia humana y de la naturaleza y, de esta forma, el modo de vivir del hombre moderno y contemporáneo se da prioritariamente en el ámbito de lo profano. Jung afirma que los logros intelectuales llevaron a la destrucción de nuestra “casa espiritual” (JUNG, 1970, p. 21), de esta forma, el intelecto toma el lugar del espíritu. El avance de la consciencia crea una suerte de bloqueo a los contenidos simbólicos e inconscientes de la mente, antes asimilados fácilmente por el pensamiento primitivo. “Al crecer el conocimiento científico, nuestro mundo se ha ido deshumanizando. El hombre se siente aislado en el cosmos, porque ya no se siente inmerso en la naturaleza y ha perdido su emotiva “identidad inconsciente” con los fenómenos naturales” (JUNG, 1995, p. 95). De esta forma, se ve en la sociedad actual lo que los antropólogos observan en muchas sociedades primitivas que se enfrentan a la modernidad, los valores espirituales se desvirtúan, se desorganiza la sociedad y la gente pierde el sentido de la vida.

Eliade reitera que este hombre, al que denomina como a-religioso, no acepta la transcendencia, se considera a sí mismo un agente de la historia, es decir, se construye a

sí mismo y solo lleva a cabo esta misión liberándose de las creencias y mitificaciones de sus antepasados. Sin embargo, como descendiente del *homo religiosus* hereda rasgos del comportamiento religioso, sobre todo a través de su inconsciente. El hombre a-religioso está en contacto con los símbolos del inconsciente a través de los sueños que le traen revelaciones incomprensibles a la mente consciente. A través del análisis de estas manifestaciones es capaz de solucionar crisis existenciales que antes tenían una resolución ejemplar en la religión. De esta forma, los símbolos, como restos del pensamiento arcaico, están aún presentes en el vivir cotidiano del hombre contemporáneo, a pesar de su comportamiento primordialmente a-religioso. Estos símbolos, que se vienen repitiendo en el imaginario colectivo por innumerables generaciones, todavía pueden ayudar al hombre a alcanzar lo universal a través de lo particular.

#### 4.2.4. Del pensamiento primitivo al caos en la modernidad y contemporaneidad

##### BRASIL: DE LA ÉPOCA PRIMORDIAL AL HOMBRE *SERTANEJO*

La formación socio-cultural de Brasil se da a través de la mezcla resultante de la aculturación de los tres elementos componentes – el portugués, el indígena nativo y el indígena de origen africano – y su posterior adaptación al ambiente que se crea a partir de entonces. Éste es un proceso lento y gradual que genera como producto final una diversidad cultural extremadamente peculiar y sin precedentes.

Si empezamos por el elemento portugués hacemos una breve regresión a los tiempos primitivos en el territorio luso, sobre todo, en lo que se refiere a la presencia del pensamiento religioso. Según el filólogo y etnólogo José Leite de Vasconcelos en su obra *Religiões da Lusitânia*<sup>102</sup> la historia de Lusitania se puede dividir en tres periodos: el prehistórico, el protohistórico y el romano. En el primer periodo la religión se encuentra en un estadio primitivo y, a pesar de no haber muchos registros, se puede reconocer semejanzas con otros cultos igualmente primitivos en los que hay reverencia a los muertos, uso de amuletos y de magia, entre otras prácticas. En la siguiente fase la

---

<sup>102</sup> VASCONCELOS, José Leite de. *Religiões da Lusitânia*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1981, 3 v.

naturaleza es la principal fuente de creencias religiosas que surgen con tendencias naturistas y animistas. Está presente el politeísmo con la creencia en dioses a los que se hacen ofrendas y se santifica la costa marítima, al igual que montañas y ríos. El autor propone que las costumbres del pueblo determinan las vertientes religiosas, de manera que entre guerreros los cultos son más sanguinarios, entre montañeros más telúricos, entre los de la costa y de los ríos más acuáticos y así sucesivamente. En el siguiente periodo se encuentran básicamente dos vertientes religiosas, la basada en los cultos autóctonos, que muchas veces se mezcla a la segunda, y la romana – con influencias de otras culturas como la egipcia y la asiática –, cuyos vestigios arqueológicos aún se pueden encontrar en el Portugal contemporáneo. Posteriormente, aún bajo la influencia de los romanos, se instala paulatinamente el Cristianismo que va extirpando todos los cultos considerados paganos por su doctrina. Sin embargo, como ocurre en casi todas las culturas, algunas creencias logran sobrevivir y llegan a Brasil con los colonos lusos. Después de los Romanos los musulmanes ocupan el territorio durante muchos siglos, ejerciendo cierta influencia en la cultura en general pero poca en la religión, que sigue siendo predominantemente católica. Después de la expulsión de los invasores de la península y del establecimiento de sus fronteras, Portugal está listo para emprender su gran aventura marítima.

Como podemos notar, el contacto y la adaptación a otras culturas es parte de la esencia de los portugueses y sigue siendo así cuando empiezan las navegaciones y, posteriormente, las colonizaciones. La sociedad portuguesa de principios del siglo XV establece relaciones comerciales con Asia y África y, a través de este contacto, es capaz de asimilar valores y costumbres de estas culturas, lo que la hace más flexible y liberal que otras civilizaciones de la época. Es este espíritu que el portugués lleva a Brasil. En los primeros años de explotación los colonos intentan reproducir en el nuevo territorio un retrato de la sociedad de la metrópolis, con sus hábitos, costumbres y, sobre todo, la religión católica. Sin embargo las condiciones allí encontradas les obligan a adaptarse, lo que para ellos no resulta difícil. Además de cambios en lo que se refiere a las condiciones de vida en general – alimentación, vivienda e, incluso, hábitos religiosos – tienen que afrontar la falta de mujeres blancas y de mano de obra en la colonia que les lleva a tener relaciones sexuales con las indígenas nativas, en los primeros años, y luego también con las africanas, con el objetivo de generar más mano de obra para el trabajo. Este es el origen de la diversidad racial presente en Brasil hasta nuestros días. Aun así, gradualmente, logran establecer un modelo familiar patriarcal que será la base estructural

del desarrollo de la colonia y de su sociedad, empezando por las fábricas de azúcar – cuyo meollo era la familia del señor – hasta los ulteriores núcleos urbanos.

De esta forma, el elemento portugués empieza a aculturarse en su nuevo hábitat. Con los indígenas nativos adquiere nuevas costumbres alimentarias, de higiene e incluso medicinales; aprende a manipular ingredientes nativos y a sustituir por estos aquellos de origen europeo escasos o inexistentes en la colonia. Enseguida, cuándo empiezan a traer a los indígenas de origen africano para servir de mano de obra, este elemento también pasa a conformar en su vida cotidiana. El esclavo negro se ubica dentro del núcleo colonial, es decir, la familia patriarcal, puesto que trabaja tanto en los campos como en la casa señorial, contribuyendo así como los nativos con nuevos hábitos. Los africanos tienen conocimientos de técnicas agrícolas, de minería y de herrería que enseñan al portugués mientras trabajan, de esta forma, su influencia socio-económico-cultural en la colonia es mucho más amplia que lo que se supone.

En lo que se refiere a la religión, el Catolicismo prevalece aunque matizado por las condiciones coloniales, como por ejemplo, la proliferación de hijos ilegítimos y el adulterio descarado. Los jesuitas que viajan con los portugueses llegan a la nueva tierra con el objetivo de catequizar a los “bárbaros” nativos; en este proceso, aprenden la lengua autóctona que acaba por servir de puente de comunicación entre los nativos y los colonos. Por otro lado, ejercen un papel clave en la construcción de la sociedad puesto que la presencia de la iglesia y del culto religioso supone en la colonia un modelo moral y luego educacional para la formación de los hijos de los colonos en colegios jesuitas fundados *in loco*.

El indígena nativo de las tierras brasileñas es un ser silvícola que vive en absoluta comunión con la naturaleza. Sus aldeas representan una comunidad en la que se desconoce el sentido de pose, tanto de la tierra como de ropas y utensilios diversos. Cuando llegan los primeros portugueses estos indígenas se encuentran en un estadio incipiente de desarrollo de la agricultura a través de la adaptación de plantas provenientes de la selva; los demás alimentos son adquiridos por la caza y la pesca. A pesar de pertenecer en su gran mayoría a una macro-etnia, la Tupi, no logran unirse para establecer una oposición fuerte y ordenada al invasor y acaban por ser dominados por ellos después de algunos años de resistencia. Algunas de las tribus practican la antropofagia ritual como forma de absorber el poder del enemigo, sin embargo, Darcy Ribeiro<sup>103</sup> propone que esta

---

<sup>103</sup> RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 35.

práctica representa también el carácter rudimental del sistema productivo puesto que un cautivo produce casi lo mismo que consume, teniendo poco sentido mantenerlo vivo.

En los primeros años de la colonización los portugueses esclavizan a los indígenas pero estos se muestran muy pronto poco aptos para trabajar como cautivos, ofreciendo resistencia a los capataces y bajo desempeño, llegando algunos a cometer el suicidio para evitar los trabajos forzados. Luego encuentran un aliado, los jesuitas, que con su ímpetu de expandir la fe cristiana intentan defender a los indígenas de la esclavización, manteniéndolos bajo su custodia y protección. Estos desarrollan las misiones en las que los indígenas trabajan en sociedad con los curas mientras son bautizados e introducidos en el cristianismo a través de la catequización. Es éste el ambiente más fructífero para los jesuitas puesto que en las misiones tienen la oportunidad de influenciar a los niños, los llamados *culumins*, a través de la lengua y de la religión, y posteriormente estos van a transferir esta influencia a sus padres facilitando y ampliando el trabajo de los catequizadores.

En lo que se refiere a la religión, muchos son los cronistas de la época que afirman que los indígenas nativos no tienen culto ni adoran a ninguna divinidad, sin embargo, esto no corresponde a la verdad. Es posible identificar un comportamiento religioso común a casi todas las tribus, si tenemos en cuenta que pertenecen en su mayoría a un mismo tronco étnico. La figura del *Pajé*, una especie de chamán, es la autoridad máxima en la tribu, es el centro religioso, el responsable por los rituales, por las curas y es el intermediario entre los hombres y los dioses.

El culto nativo más conocido es el de *Jurupari*, hijo y embajador del sol, dios cuya leyenda remonta a las amazonas, las habitantes primordiales de la selva que viven sin hombres hasta ser vencidas por el dios. Después de vencerlas *Jurupari* enseña su rígida y estricta doctrina a los hombres y confiesa la razón por la que viene a la tierra: buscar a una mujer para casarse, que tenga solamente tres virtudes que la hacen perfecta: ser paciente, saber guardar un secreto y no ser curiosa. Después de adoctrinar a sus fieles sale por el mundo para encontrar a dicha mujer y se cree que aún sigue viajando, no se sabe por dónde. En lo que se refiere a los rituales, encontramos nuevamente semejanzas con las demás religiones primitivas. Son muy conocidos los ritos de iniciación para varones, estrictamente sigilosos, los ritos de pubertad para las mujeres, la exclusión de todas las mujeres y de los niños no iniciados en la mayoría de los rituales, la flagelación como forma de disciplina o ritual, la inhalación de sustancias narcóticas. Además, son construidas en las tribus una casa para *Jurupari* donde se guardan los instrumentos

musicales sagrados y en las que solo pueden entrar hombres. Muchas de las reverencias a *Jurupari* se hacen por medio de la música – el dios es considerado musical y en su alabanza se producen instrumentos – cuya letra loa al sol, a la luna y a las estrellas. A pesar de ser ellos mismos habitantes de la selva, hay entre los indígenas una suerte de misticismo relacionado a las zonas desconocidas y se cree que allí vive el mal y muchas figuras del folclore autóctono, normalmente de carácter maléfico o dudoso, viven en la profundidad de los bosques y se les aparecen a veces a los pocos precavidos pudiendo hacerles daño.

Cuando los curas jesuitas empiezan el proceso de catequización buscan entre las creencias de los nativos figuras a las que relacionar a la idea de dios y del diablo para facilitar el aprendizaje de su doctrina. Observan entonces que *Jurupari*, por su fuerte carácter e implacabilidad, puede poseer un doble sentido – siendo el segundo, por supuesto, maléfico – y, de esta forma, lo asocian al demonio. Falta aún el representante del bien, el Dios supremo de los católicos, que debe ser construido al gusto de los curas; de esta forma, eligen a *Tupã*, un dios menor, asociado al trueno y a la tempestad y lo moldean a su manera. “*Tupã* es una creación erudita, europea, blanca, artificial. Su culto fue dirigido por los curas de la catequesis. Es el Principio del Bien. Nada más lógico que esa táctica de los jesuitas, por todos los títulos admirables, en frente del cautivador prestigio de *Jurupari*”<sup>104</sup>. De esta forma, los indígenas pasan poco a poco a rendir culto a *Tupã* hasta que los dogmas cristianos se instalan definitivamente en su cultura.

Al igual que en otras culturas, las antiguas creencias y mitos, a pesar de sobrepasados o, en algunos casos, superados por distintas religiones, persisten en el imaginario colectivo hasta nuestros días. En Brasil es todavía muy corriente que en manifestaciones culturales aparezcan figuras y leyendas folclóricas cuya existencia se remonta a los indígenas primitivos de la tierra. Algunos ejemplos son el *Saci*, el *Curupira* y la *Caapora*, personajes largamente conocidos, aunque con variantes regionales, que son reinventados y modernizados frecuentemente en la literatura, en el cine, en el teatro, etcétera. En este caso, nos referimos a las zonas consideradas modernas y civilizadas del país, puesto que en las regiones donde aún se encuentran tribus indígenas se mantienen vivos sus cultos remotos.

El tercer elemento de la amalgama que compone la cultura brasileña es el indígena de origen africano. Los portugueses introducen la mano de obra esclava negra en Brasil

---

<sup>104</sup> CASCUDO, Luís Câmara. *Geografia dos mitos brasileiros*. Rio de Janeiro: Livraria J. Olympio Editora, 1976, p. 59.



a partir de la implantación del cultivo de la caña de azúcar a mediados del siglo XVI. Hay distintas y a la vez dispares informaciones sobre la cantidad de personas traídas al nuevo mundo y su región y etnia de origen en África, sin embargo, según Taunay<sup>105</sup> se puede estimar un número aproximado de tres millones y seiscientos mil esclavos. Por otra parte, el historiador Arthur Ramos (BASTIDE, 1989, p. 67) determina cuatro orígenes étnicas principales: las civilizaciones sudanesas, sobre todo, yoruba, daomeana y fanti-axanti, los llamados “mina” en la época colonial; las civilizaciones islamizadas; las civilizaciones bantúes del grupo angola-congolés; y las civilizaciones bantúes de la costa oriental, sobre todo, mozambiqueñas.

La inmensa diversidad étnica presente supone obviamente diferentes hábitos y costumbres, sin embargo, por tratarse de sociedades todavía primitivas, se puede considerar que hay convergencia de creencias y valores religiosos entre ellos. Por otra parte, al ser arrancados de su tierra y tener destruida por completo su estructura social estos cultos tienden a la dispersión e, incluso, a la desaparición con la travesía del Atlántico. No obstante, algunas religiones de origen africano logran perpetuarse en Brasil hasta nuestros días, aunque modificadas y reinventadas, lo que se puede explicar por algunas condiciones que contribuyen a la permanencia de rasgos religiosos fundamentales.

Lo primero que se puede destacar en este sentido, según Roger Bastide, es el hecho de que en las propiedades productoras de azúcar son necesarios muchos trabajadores, de esta forma, un gran número de esclavos reunidos puede hacer reagrupaciones por solidaridad étnica que permiten el mantenimiento de las herencias culturales. En segundo lugar está la actitud tolerante de los señores, velando obviamente por sus propios intereses, permitiendo la realización de rituales religiosos, por notar que los esclavos trabajan mejor cuando se les regalan momentos de descanso y de culto religioso. “Pues, los negros de las plantaciones comulgaron también en fiestas, renovaron la fuerza de sus símbolos, de sus valores, de sus ideales en la reunión regular y en fechas determinadas alrededor del fuego y al sonido de los timbales” (BASTIDE, 1989, p. 71-72). Desafortunadamente, este tipo de manifestación solo ocurre en la zona azucarera puesto que en otros modelos económicos, como la minería por ejemplo, se necesita un menor número de esclavos y estos se encuentran más dispersos.

---

<sup>105</sup> BASTIDE, Roger. *As religiões africanas no Brasil*. Tradução Maria Eloísa Capellato. São Paulo: Pioneira, 1989, p. 52.

Por otro lado, en los centros urbanos que surgen poco a poco hay otros factores que contribuyen para la perpetuación de los valores culturales africanos. Empezamos por los que se llaman “negros de gaño” que trabajan fuera de la casa de los señores, reciben salario y pueden llegar a comprar su propia libertad. Estos individuos se mueven por las calles donde acaban por encontrar compatriotas y afines y formar grupos, muchas veces denominados “naciones”, que se reúnen con objetivo de culto religioso. El último y más inusitado factor es la formación de cofradías católicas por los negros catequizados – puesto de los curas se obstinan también en la conversión de los negros – con autorización de la Iglesia y en los mismos moldes de las de los blancos. Dichas cofradías sirven al fin y al cabo para camuflar la realización de cultos de origen africano, en los moldes de las sociedades secretas existentes en la tierra nativa, cuyos dioses son disfrazados bajo las sotanas de los santos católicos. Estas son las entidades que permiten el desarrollo de religiones de origen africano como el *Candomblé* y la *Umbanda* todavía vivísimas en Brasil. Esto no quiere decir que el Catolicismo no sea practicado, todo lo contrario, se practican los dos cultos y esta mezcla es lo que da origen al sincretismo religioso tan común en el país hasta nuestros días.

Después de describir los fundamentos culturales de los elementos primordiales de la cultura brasileña nos dedicaremos a hablar del hombre *sertanejo*, indudablemente heredero de estas influencias, en mayor o menor grado. Por ello es imprescindible comprender lo que es el *sertão* y de qué forma se da su explotación desde los tiempos coloniales. Se trata de una zona seca y árida en la parte interior del Nordeste brasileño que, por sus características geográficas y por la necesidad de otras zonas más ricas, acoge mayoritariamente la cría extensiva de ganado bovino como actividad económica. Dicha característica acaba por determinar los rasgos culturales del *sertanejo*. La producción azucarera en el levante del Nordeste y posteriormente la minería en Minas Gerais, que posibilita el desarrollo de centros urbanos, generan la necesidad de producción de carne para alimentar a la masa de señores y trabajadores involucrada en estas actividades y centros. De esta forma, el *sertão* se transforma en el criadero y proveedor de ganado bovino. El elemento humano que se dedica a esta actividad no es el negro, que está en las plantaciones o en las minas, tampoco el indígena que está protegido en las misiones o sumido en la selva, sino el mestizo originado de la mezcla del blanco con el indígena nativo. Aquel elemento que por no ubicarse en la categoría ni de esclavo ni de señor no encuentra su posición en la sociedad y de esta forma acaba por configurar la solución ideal a la necesidad de mano de obra en la economía ganadera.

[El indígena] Se unió al blanco y dio una raza mestiza de vaqueros y domadores del espacio. Raza de mujeres silenciosas y un poco salvajes, resistentes al trabajo, y de hombres adaptados a una tierra ingrata, muy amada sin embargo, y tanto más amada, sin duda, como más ingrata. [...] nómadas a pesar de la estrecha ligazón con la tierra, siempre listos a seguir a un profeta en búsqueda de la ciudad maravillosa<sup>106</sup>.

Esta descripción de Bastide revela perfectamente el carácter del hombre *sertanejo* alrededor de quien se crea toda una cultura denominada por Capistrano de Abreu como la “civilización del cuero” (BASTIDE, 1976, p. 89), puesto que depende profundamente del buey para su supervivencia. Todo lo posible se hace con piel, desde la ropa de los vaqueros hasta los utensilios domésticos y la alimentación se basa en la carne, la leche y en la harina de yuca, una vez que poco más se produce debido a lo inhóspito de la región. Además, es una zona muy pobre y aislada que en los meses de sequía muchas veces obliga al *sertanejo* a abandonarlo todo y migrar a otras zonas en búsqueda de trabajo y mejores condiciones de vida.

Esto se refleja, por consecuencia, en la forma en que se vive la religión predominantemente católica pero con la imagen de un Dios en cólera que castiga al hombre y la tierra. El catolicismo *sertanejo* está plagado de sincretismo, aun se cree en innumerables leyendas indígenas, en el poder de curanderos y se practica el espiritismo. Todas estas características llevan al surgimiento de dos fenómenos: el fanatismo religioso por un lado y el bandidaje – conocido con el movimiento del *cangaço* – por el otro, ambos ocurridos especialmente a finales del siglo XIX. El primero tiene su principal representación en la figura de supuestos mesías que salen por el *sertão* reclutando a la gente que ya no tiene nada a no ser la fe, animándola a salir en búsqueda de una tierra con mejores condiciones de vida. Tienen ideales anti-republicanos y demandan la vuelta de la monarquía. El acontecimiento cumbre de este movimiento es la *Guerra de Canudos*, una masacre que no deja vivos ni a los niños, los mayores y las mujeres, resultado de la represión militar del agrupamiento de aproximadamente cinco mil personas seguidoras del “profeta” Antônio Conselheiro.

El segundo fenómeno, el *cangaço*, surge primeramente por la necesidad de los señores de la tierra de defender sus propiedades en esta zona abandonada y sin ley. Estos empiezan a reunir a hombres – los llamados *jagunços* o *cangaceiros* – y montan pequeños

---

<sup>106</sup> BASTIDE, Roger. *Brasil: terra de contrastes*. Tradução Maria Isaura Pereira Queiroz. São Paulo: Difel, 1976.

ejércitos de mercenarios que guerrear unos con los otros en defensa de los intereses de sus señores. Poco a poco algunos de estos grupos van adquiriendo autonomía hasta que deciden abandonar el mando del señor y llevar el bando por sí mismos. Dichas pandillas de hombres armados, sin ley, y muchas veces sin alma, salen por el *sertão* robando las fincas, saqueando los pueblos, incendiando las casas, violando a las mujeres, en suma, generando el terror. Luego, hay enfrentamientos con el ejército, la policía y entre distintas bandas lo que genera un escenario de violencia descontrolada y sin precedentes, una verdadera guerra civil.

Ambos fenómenos son finalmente suprimidos por el gobierno a principios del siglo XX a través del ejército y de la policía de forma brutal. No obstante dejan marcas indelebles en la gente *sertaneja*. Actualmente el *sertão* y su gente son víctimas de una modernidad a medias, que nunca acaba de llegar para ellos, siempre manipulada por intereses políticos y económicos mayores que provocan todavía más aislamiento y pobreza. Las características de la zona dificultan la implementación de escuelas generando retraso en el desarrollo socio-cultural, lo que contribuye aún más a que persista la marginación de la población. La cultura *sertaneja* está marcada por la música y la literatura oral, predominantemente la Literatura de Cordel, heredada del Portugal de la Edad Media. La temática ahonda en los temas de la sequía, de la emigración debido a las condiciones de la zona y de las míticas historias de los *cangaceiros*.

La presencia de la cultura nordestina y *sertaneja* en la literatura brasileña, presentada bajo el sello del Regionalismo, es vasta y abarca distintos periodos de la historia literaria del país. Esta corriente se caracteriza sobre todo por la determinación de áreas regionales, que tienen la posibilidad de reforzar los valores nacionales de cultura. La definición de estos límites posibilita la valoración y la expresión de la cultura local, permitiendo un equilibrio entre los distintos escenarios que componen el paisaje cultural del país. Durante la evolución histórica, que supone inevitablemente la influencia de los movimientos artísticos correspondientes a la época, hay un desarrollo que “va de una consciencia regionalista cerrada y retrógrada hasta la modernidad del regionalismo abierto a las más amplias coparticipaciones con la alteridad”<sup>107</sup>.

El primer marco de este progreso es la propuesta de José de Alencar, motivado por los valores nacionalistas del Romanticismo, que saca a la luz la cuestión de la lengua

---

<sup>107</sup> CASTRO, Silvio. *História da literatura brasileira*. Lisboa: Alfa, 1999, v. 3, p. 306.

en la afirmación de la consciencia nacionalista. El autor presenta un nuevo sistema retórico cuya importancia se fundamenta más en el uso de la cultura regional como modelo expresivo que propiamente en la valoración de estas culturas. Euclides da Cunha con *Os sertões* abre, dentro del movimiento Realista, una perspectiva que permite la integración del elemento humano con su territorio y a la vez la expresión del universo cultural *sertanejo*. A partir de esta nueva mirada es posible la entrada de la literatura en la modernidad, además, empieza el abandono del naturalismo y la integración de la oralidad en la escritura.

En este contexto, se destaca el escritor Adelino Magalhães que, a través de la oralidad, amplía la expresión del universo cultural regional y lo libera de los límites tradicionales. Comentamos anteriormente otros importantes nombres de esta tendencia, cuya cumbre es alcanzada por Guimarães Rosa con sus innovaciones, sobre todo en el ámbito del tiempo de la escritura. El autor con su complejo universo compuesto por diversos elementos permite la exposición de un sistema socio-cultural *sertanejo*. “En la gente *sertaneja* está el constante reconocimiento de valores correspondientes a la vida, por los cuales el poder material es señal de superioridad, pero la gentileza interior y el respeto de las cosas tradicionales también lo son”. Rosa logra exponer esta forma de ser de la gente a través de un retrato fiel que transmite humanidad y traduce el universo *sertanejo* de manera directa y expresiva, sacando a la luz la máxima manifestación de su *modus vivendi*.

## MOZAMBIQUE: DE LA CIVILIZACIÓN SWAHILI A LA GUERRA CIVIL

De la misma forma que en Brasil la cultura actual está constituida por una amalgama de distintos elementos, Mozambique igualmente encuentra componentes primordiales diversos en su cultura contemporánea. Sabemos que el país está compuesto por innumerables grupos étnicos y hacer un recorrido exhaustivo por sus culturas sería tarea casi imposible y, de alguna forma, innecesaria para los objetivos de este trabajo. Por esta razón, nos dedicaremos a describir los elementos más destacados de este escenario plural.

El comercio en el Índico se establece desde tiempos remotos pero empieza a lucir con la gran expansión del imperio árabe alrededor del siglo VI a.C. En esta época se encuentran en la costa oriental de África pueblos de lengua bantú que se fijan en la zona

y desarrollan la agricultura, la pesca y la utilización de metales. Si bien no pertenecen a una nación única, hablan variaciones de una misma lengua y los árabes empiezan a llamarles “swahili” que quiere decir “planicie costera”; a partir de entonces el nombre se asocia a su lengua y cultura. Este pueblo se beneficia del comercio con los árabes y llega a construir bellas ciudades a lo largo de la costa y a partir del siglo X pasan a convertirse al Islam. Los swahili reciben influencia de la literatura árabe en lo que se refiere a la forma, sin embargo el contenido sigue siendo las historias de sus propios héroes.

A medida que se va desarrollando el comercio marítimo de oro, marfil y metales la cultura swahili va creciendo y se consolida hasta el punto de llegar a tener sus propios navíos y recibir en sus cerca de treinta ciudades a visitantes de Egipto, India, China y Arabia. Este proceso se da de forma pacífica y casi sin interrupciones hasta la llegada de los primeros navíos portugueses en 1498. Este elemento, en sus preceptos primordiales, es el mismo que describimos en el apartado anterior. Llegan ávidos de riquezas y, seguidos posteriormente por otros europeos, emprenden una serie de ataques y saqueos a las ciudades swahili hasta lograr debilitar enormemente esta civilización. A pesar de esto su cultura no desaparece; actualmente decenas de millones de africanos hablan su lengua, sus ciudades están incorporadas a países como Kenia y Tanzania y se encuentra literatura en lengua swahili en periódicos y libros.

Mientras los swahili se dedican a comerciar, otros pueblos producen las mercancías, son ellos de origen igualmente bantú, hablan la lengua shona y están establecidos entre los ríos Zambeze y Limpopo. Además de producir oro y marfil, desarrollan la agricultura, la actividad pecuaria y la metalurgia. Al principio del siglo XV los shona empiezan un periodo de expansión y organización política, crean estados y tienen ya construidas las murallas del Gran Zimbabwe. El poderoso gobernante Mutota incorpora a los pueblos tongo y tavana y de su lengua hereda el título de Mwana Mutapa, “Señor de las Tierras Saqueadas”. Sus sucesores conocidos como los reyes Monomotapa siguen su expansión añadiendo, entre otros territorios, zonas del centro y Este de Mozambique. Sin embargo, la complejidad de la sociedad que se crea y la división del trabajo empiezan a generar diferencias sociales causando una guerra civil y luego llevando a la desestabilización del reino.

Cuando los portugueses se dan cuenta de que la producción de oro y los metales se encuentra en el interior empiezan un intento de someter a los pueblos shona para obtener el control de las minas. En 1573 logran firmar un tratado con el rey Monomotapa de la época que les otorga propiedad de las minas y el derecho a establecerse en la zona.

A principios del siglo XVII los portugueses derrotan las fuerzas del Monomotapa y nombran un sucesor de su confianza con quien firman un tratado que se vuelve el precursor de la dominación europea que llega algunos siglos después.

A lo largo del siglo XVII los portugueses establecen el sistema de “plazos de la Corona” que divide las tierras del actual Mozambique en propiedades distribuidas a ciudadanos portugueses en el intento de establecer su presencia definitiva en el territorio. El sistema no logra mucho éxito y cuando ocurre la Conferencia de Berlín (1894), que da a Portugal el derecho de colonización de lo que hoy es Mozambique, la zona se encuentra muy poco ocupada. Para alcanzar la ocupación efectiva comienzan dos operaciones militares, una al Sur y otra en la zona del río Zambeze y empieza un proceso de “pacificación” de estas zonas. En el Sur, región de Gaza, encuentran fuerte resistencia de los pueblos nguni, que incorporan también a los tonga, chopi y ronga, pero son derrotados en 1897; ya en el centro vencieron a la oposición de los hanga en 1902. Estos movimientos de resistencia se pueden considerar las primeras semillas de la posterior lucha de liberación nacional. Al lado de los militares están las misiones religiosas cristianas, sobre todo la católica, que igual que en América llegan a África con su intención “civilizadora”.

A partir de entonces Portugal empieza la política de asimilación que tiene como objetivo “educar” a los indígenas nativos en los preceptos socio-político-culturales europeos, una verdadera colonización mental que excede a los límites de la ocupación territorial y llega a dominar el pensamiento de la población local. Este proceso se da de manera gradual y tiene una supuesta intención de respetar y tolerar las tradiciones para evitar un proceso traumático. De esta forma, surge el concepto de “usos y costumbres” que abarca todo lo que es la cultura autóctona; sin embargo, según Lorenzo Macagno esta estrategia acaba por generar la idea del nativo como inferior e infantilizado, es decir, más fácil de someter y manipular. “Es en este sentido que podríamos decir que un poder colonial fabrica indígenas, considerándolos como objeto y a la vez como instrumento de sus prácticas”<sup>108</sup>. De esta forma, los ideales tribales y el espíritu comunista e igualitario que prevalece en el continente se van diluyendo paulatinamente culminando en la desaparición del equilibrio entre el hombre y la naturaleza. Todo esto lleva al fortalecimiento de la alienación del pueblo y las tensiones entre tribus.

Por otro lado, son los “asimilados” los que tienen acceso a la cultura occidental y de ella aprenden los preceptos que van a guiar a los movimientos de liberación nacional

---

<sup>108</sup> MACAGNO, Lorenzo. O discurso colonial e a fabricação dos usos e costumes: Antonio Enes e a “Geração de 95”. In: Fry, Peter (Org.). *Moçambique: ensaios*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001, p. 87.

que empiezan en los principios de los años 60 y eclosionan en una guerra de independencia que dura diez años. Los ideales defendidos por el FRELIMO eran anticolonialistas, antiimperialistas, antirracistas, anti-tradicionalistas y con tendencias operario-campesinas. El país tiene su independencia en 1975 y a partir de entonces el FRELIMO se caracteriza como partido político y asume el Gobierno de Transición. Entonces adoptan una política de construcción de la identidad nacional en la que toda la memoria colectiva debe sobrepasar la dimensión local y étnica pasando a figurar como valor nacional. La cultura es la base de la nueva identidad que se quiere construir a través del proceso de descolonización mental. Sin embargo, el país tiene cuestiones más urgentes como el hambre, el analfabetismo, las enfermedades, etcétera, lo que impide la realización del plan del partido. Surge entonces la RENAMO en oposición al FRELIMO lo que lleva al inicio de la guerra civil que dura de 1977 a 1992, un conflicto sangriento que planta minas, muerte y horror en todo el país. Con el fin del conflicto Mozambique empieza una vez más el movimiento de reconstrucción y de creación de una identidad nacional.

En lo que se refiere a la religión de las sociedades primitivas africanas encontradas por los portugueses al desembarcar en el actual Mozambique, a pesar de corresponder a un sin número de distintos grupos étnicos, se puede encontrar un punto en común que es el culto de los antepasados practicado por todas ellas. Según Sônia Corrêa y Eduardo Homem<sup>109</sup> el proceso migratorio que se da a lo largo de los milenios en el continente, permitiendo la población de éste, lleva a la desaparición paulatina de las sociedades totémicas. De esta forma, va surgiendo el culto de los ancestros que “puede ser considerado como un sistema ideológico transmisor de las experiencias adquiridas por el grupo y, simultáneamente, un elemento referencial de la posición de cada miembro respecto a la jerarquía tribal” (CORRÊA & HOMEM, 1977, p. 25). Mientras se van estableciendo como sociedades fijas las tribus desarrollan un sistema religioso en el que se cree que algunos de sus antepasados son los elegidos de los dioses para elaborar las leyes y determinar la forma de vivir de la tribu, lo que acaba por determinar la identidad del grupo. La transmisión del conocimiento entre las generaciones se hace a través de la tradición oral por los sabios y oradores religiosos.

Los clanes se organizan por estructuras familiares, son agricultores y consideran que la tierra pertenece a los antepasados, es decir, de ella solo se recogen los frutos, siendo

---

<sup>109</sup> CORRÊA, Sonia & HOMEM, Eduardo. *Moçambique: primeiras machambas*. Rio de Janeiro: Margem, 1977.



éste un derecho colectivo, y la idea de propiedad es inexistente. De esta forma, se crea un sentimiento de colectividad y de pertenencia al grupo en el cual los conocimientos adquiridos son transmitidos a través de la tradición oral por generaciones como un legado. Con el tiempo estos grupos van adquiriendo suficiente entendimiento sobre la tierra para permitirles vivir en zonas inhóspitas, inundables y sin muchos recursos naturales. De esta forma, cuando el europeo llega al continente estas poblaciones son absolutamente capaces de superar las dificultades geográficas del territorio y vivir en comunión entre sí y con la naturaleza. El culto de los ancestros es mucho más que una religión, es también la fuente de historia, ética y moral que conduce la forma de vida en la tribu. El sistema religioso permite a los hombres la comprensión de la realidad y de la naturaleza y está compuesto de mitos, ritos y, sobre todo, por el diálogo con los antepasados. En estas religiones están presentes los ritos de iniciación, de casamiento, de ingreso a las sociedades secretas, agrícolas, entre otros.

En oposición a la religión de los ancestros está la brujería considerada la subversora del orden, el origen del Mal, o sea, todo lo que va en contra de lo justo y natural. A pesar de ser práctica común en casi todas las sociedades africanas, tiene más importancia en unas que en otras. Los hechiceros son normalmente extranjeros y marginados de la sociedad, de cierta forma, la maldad está relacionada a lo desconocido, a lo que no pertenece al grupo, a lo que está distante social y moralmente. En su obra *Os africanos* Basil Davidson<sup>110</sup> aclara que el pensamiento africano no entiende el bien y el mal como dos fuerzas distintas y opuestas, sino como una única fuerza capaz de actuar a favor o en contra de los hombres. Los que se dedican a la brujería tienen un profundo conocimiento de su actividad y son capaces de provocar muchas desgracias desde las meteorológicas hasta enfermedades y se cree que se pueden metamorfosearse en animales.

En el culto de los antepasados la autoridad religiosa de la tribu es el *n'ganga* – curandero en lengua Tonga – responsable no solo por los temas religiosos, sino también por las cuestiones morales y sociales debido a la amplitud que la religión abarca. Además se encarga de diagnosticar y curar las enfermedades y es el encargado de combatir a la brujería. El pastor y antropólogo Henri Junod afirma que a principios del siglo XX con la llegada reciente de los colonos portugueses hay un gran aumento de la hechicería como

---

<sup>110</sup> DAVIDSON, Basil. *Os africanos: uma introdução à sua história cultural*. Lisboa: Ed. 70, 1981.

resultado del violento choque entre la tradición y la modernidad que provoca innumerables rupturas en las culturas locales.

Con los portugueses llegan también las misiones cristianas, como comentamos anteriormente. Primero las jesuitas y luego las protestantes; ambas tienen el objetivo de catequizar a los “salvajes” y enseñarles a leer, escribir y contar pero no hacerles doctores, es decir, no les quieren enseñar a pensar según las características del mundo contemporáneo. Sin embargo, encuentran dificultades en la conversión de los indígenas puesto que su religión nativa es fuerte y estructurada. Por otro lado, está la presencia del Islam adoptado desde hace siglos por la civilización swahili y que sigue siendo más atractivo que el cristianismo debido a las oportunidades de negocio que ofrece y al prestigio asociado a esta cultura. Actualmente, todas las religiones siguen presentes en el país, todavía se encuentra la figura el *n'gana*, al igual que curas y sacerdotes cristianos y el culto mahometano sigue vivo.

La literatura es una componente fundamental del proyecto de construcción de la identidad nacional mozambiqueña. Patrick Chabal, en la obra *Vozes Moçambicanas*<sup>111</sup>, propone una forma sencilla, pero interesante, de comprender la evolución de la literatura dentro de este panorama. Primero, determina cuatro fases: asimilación, resistencia, afirmación y consolidación, luego complementa con tres estrategias de acción: indigenista, lingüística y universalista. En términos de fase, la que nos interesa en este contexto es la consolidación, momento en el que las cuestiones primarias del desarrollo están delineadas y los escritores pueden centrarse en contribuir para el crecimiento y la diversificación de la literatura nacional.

En lo que se refiere a las estrategias, el autor define indigenista la que se caracteriza por la africanización de temas y estilos, en un intento por apropiarse de la lengua europea, con el fin de reflejar en ella la cultura oral africana y crear una literatura moderna en armonía con esta cultura. A continuación, Chabal determina como estrategia lingüística la adopción de la oralidad en la literatura como forma de transmitir el lenguaje hablado actualmente en el país. Al contrario que los primeros, los que siguen por este camino no buscan mezclar la tradición con la modernidad, sino que se esfuerzan en crear nuevas formas lingüísticas y establecer una moderna literatura nacional. Entre otros autores, Mia Couto se engloba en esta estrategia de desarrollo de un lenguaje que

---

<sup>111</sup> CHABAL, Patrick. *Vozes moçambicanas: literatura e nacionalidade*. Lisboa: Vega, 1994.

corresponde a la realidad mozambiqueña. Los universalistas, por su parte, buscan el desarrollo de la literatura bajo la tradición literaria universal, sin esforzarse tanto en enfocar temas africanos, que pueden o no ser objeto de sus textos.

Por el hecho de que la cultura mozambiqueña se establezca casi totalmente bajo el registro oral, con muy poca documentación escrita, la evolución de la prosa sigue por el mismo camino, es decir, el acto de contar historias se incorpora a la literatura determinando una fuerte tendencia en la actualidad. De esta forma, los escritores logran recuperar la tradición de la cultura oral no documentada y le proporcionan una posibilidad de registro escrito. Además, el formato del cuento se adapta a la realidad cultural multifacética del país, cuya identidad está en construcción, y se vuelve más popular por ser accesible a través de otros medios de contacto con el texto, como lecturas en voz alta y presentaciones teatrales.

Mia Couto representa una voz innovadora en las letras mozambiqueñas, al introducir en sus textos la forma hablada del portugués en Mozambique a través del uso de la oralidad y de neologismos, además de contar historias simples sobre la gente simple que compone el cotidiano del país. En este sentido, hay una identificación del lector con el texto y con el lenguaje que reproduce el habla popular a la vez que saca a la luz la cultura tradicional. La consecuencia esperada es que poco a poco se construya un corpus literario robusto que refleje la identidad del estado-nación mozambiqueño.

**5. TRAVESÍAS: DE LA SABANA MOZAMBIQUEÑA AL  
*SERTÃO* BRASILEÑO**



En este apartado nos dedicaremos al análisis de las obras *Grande sertão: veredas* y *Terra sonámbula*, a partir del rastreo de rasgos propios del pensamiento primitivo, investigando la influencia del imaginario colectivo en el proceso de re-conexión con el medio y de re-sacralización de la naturaleza, que permite al hombre recuperar sus raíces tradicionales y reencontrar o reconstruir su identidad. Las dos novelas poseen características comunes que hacen interesante y ayudan a guiar la comparación. Lo primero a destacar es el escenario de guerra presente en ambas, el cual, a pesar de presentar distintos contextos, lleva a los personajes y a la tierra a afrontar una situación de crisis. El segundo aspecto semejante es el hecho de encontrarse los protagonistas en una especie de viaje iniciático en busca de su identidad.

Kindzu, en la obra de Couto, parte en una búsqueda, quiere acabar con la guerra en su país porque la violencia destruye su hogar, su familia y su tierra provocando la ruptura con los antepasados. La consecuencia es la pérdida de la identidad tanto colectiva como individual a partir de la ruptura con la tradición y de la dispersión de los conocimientos ancestrales transmitidos de generación en generación. Esta es la razón que lleva el personaje a partir en busca de su identidad. Al final de su trayectoria, el protagonista encuentra la redención por mediación de un sueño en el que se reconcilia con su familia, y finaliza su iniciación transformándose en guerrero *naparama* para combatir la guerra. En este proceso logra contribuir al rescate de la tradición a través de la escritura de sus cuadernos, que mantiene vivo el acto de contar historias, práctica fundamental en el proceso de construcción y mantenimiento de la cultura tradicional, y por consiguiente, de la identidad. Al narrar su último sueño, declara: “Então, as letras, uma por uma, se vão convertendo em grãos de areia e, aos poucos, todos meus escritos se vão transformando em páginas de terra.” (TS, p. 204). Esta frase transforma los escritos de Kindzu en su logro más grande: un aporte sencillo pero fundamental para el reencuentro consigo mismo.

Por su parte, Riobaldo, en la obra de Rosa, cuenta su trayectoria y sus peripecias en el *cangaço*; durante toda la narración lucha consigo mismo intentando descubrir si, de hecho, realiza un pacto con el demonio. De cierta forma, el personaje está en un proceso de búsqueda de su identidad, puesto que nunca se siente perteneciente a ningún sitio. Entra en la guerra por amor y, poco a poco, se va llenando de un odio que le lleva al acto extremo de aliarse con el diablo para realizar una venganza y ganar la guerra. Riobaldo no es malo en su esencia; es esto lo que descubre al final de su recorrido, que en verdad el demonio no existe y que cada ser humano lleva el mal dentro de sí, como declara al

final de la novela: “O diabo não há! É o que eu digo, se for... Existe é homem humano. Travessia.” (GSV, p. 460). La maldad, de esta forma, es un sentimiento y una actitud humana que se despierta en cada uno de acuerdo con su trayectoria de vida, idea que queda clara con la última palabra del libro: travesía. Consecuentemente, la única fuerza sobrenatural existente es Dios.

El tercer y último aspecto a destacar es la condición de seres “no-pertenecientes” de ambos personajes. Riobaldo, al principio de la novela, vive con su madre como agregado en una finca, en condiciones que le transmiten la sensación de no pertenecer al lugar. Después, cuando va a vivir a la finca de su padrino, tampoco se siente cómodo; luego descubre que es hijo de éste y no ahijado, confirmando el equívoco de su posición. Finalmente, en la guerra, el protagonista demuestra en varias ocasiones su sensación de ser distinto en medio de los compañeros y de estar en el sitio equivocado. Por su parte, Kindzu pierde el sentimiento de pertenencia a su tierra cuando desaparecen su hermano y su padre. Además, se siente diferente de la gente del lugar por sentirse un hombre sin raza que no tiene prejuicios contra nadie. Durante su viaje está en el mar, sin pertenecer a éste; luego llega a Matimati, donde es tratado como extranjero, lo que, de hecho, es. Este sentimiento que comparten los protagonistas les lleva a vivir en una especie de limbo o umbral, que se configura como un no-lugar, por el que van a deambular hasta encontrar su identidad y su lugar en el mundo.

## 5.1. Resumen de las obras

### 5.1.1. *Terra sonâmbula*

La novela *Terra sonâmbula* narra la trayectoria del joven Muidinga y del viejo Tuahir que deambulan sin rumbo por una carretera, un escenario desolador, una tierra totalmente destruida por la guerra, donde no hay nada ni nadie. Los dos siguen andando hasta que encuentran un autobús quemado y deciden albergarse en él después de quitar de allí algunos cuerpos carbonizados. Enseguida encuentran otro cuerpo cerca del autobús, no quemado sino asesinado con un tiro, y con él una maleta con ropas, comidas y unos cuadernos con algunos escritos. Para pasar el tiempo, el chico se pone a leer en voz alta los cuadernos y a partir de entonces se desarrollan dos historias intercaladas: la de Muidinga y Tuahir y la de Kindzu, el autor de los escritos. Los dos primeros siguen en la carretera, caminan sin destino pero sin alejarse del autobús y a él regresan por la noche cuando leen los cuadernos. Las historias de Kindzu pasan a poblar las fantasías de esas dos figuras y se transforman en una forma de soñar y divertirse.

El joven pierde su memoria, no se acuerda de quién es ni de dónde viene y quiere encontrar a su familia. El viejo, en principio, rechaza encariñarse con el chico, pero poco a poco se va abriendo y le cuenta que lo ha encontrado en un campo de desplazados prácticamente muerto por haber comido yuca agria – una especie de yuca venenosa que puede provocar la muerte. El anciano decide cuidar de él y desde entonces van solos por la carretera. A medida que el relato se desarrolla el paisaje de la carretera sufre cambios, como por ejemplo el surgimiento de árboles y otros tipos de vegetación que no estaban allí antes, mientras los personajes duermen. Por fin, concluyen que no son ellos que están moviéndose sino la carretera misma. A lo largo de su trayecto encuentran otros personajes, que pasan por ellos o por los que ellos pasan, que cuentan sus historias como el viejo Siqueleto que sueña con repoblar el mundo plantando hombres y Nhamataca que quiere construir un río cavando una madriguera hasta encontrar el agua.

La segunda historia, la de Kindzu, relata el viaje emprendido por el joven después de perder a su hermano y su padre, con objetivo de convertirse en un *naparama* – guerreros nativos que luchan contra la guerra. Su padre no le perdona por dejar su tierra y alejarse de sus antepasados y, por esta razón, aparece en sus sueños y amenaza su recorrido con trampas sobrenaturales. A lo largo de su viaje Kindzu también se cruza con



personajes que le cuentan sus historias como Farida, la mujer que encuentra en un navío encallado en el mar. Ella le narra sus trágicas memorias, entre ellas una violación y el posterior abandono de su hijo en la misión católica. Kindzu se enamora de ella y decide adquirir un segundo objetivo: va a buscar al hijo desaparecido de su amada. En su nueva búsqueda el joven presencia el hambre, la miseria, la muerte e innumerables injusticias practicadas por gobernantes corruptos que explotan al pueblo y desvían los víveres destinados a los campos de desplazados. El joven llega a Matimati, donde conoce a Carolinda, mujer del administrador corrupto y hermana gemela de Farida, aunque las dos no sepan que son hermanas. Ellas fueron separadas al nacer porque en su pueblo los hijos gemelos son considerados una maldición. El protagonista se involucra también con Carolinda, que le ayuda a escapar de la persecución de su marido, y acaba por descubrir que ella es la hermana de Farida.

Aunque haya logrado reconciliarse con su padre, al final del relato Kindzu se siente agotado por presenciar tantas injusticias y por no alcanzar ninguno de sus objetivos. Desea desaparecer del mundo y decide volver a casa para reconstruir a su familia. Sin embargo, en su último sueño que narra en su cuaderno logra resignarse. En él se ve transformado en guerrero *naparama*, reencuentra a su hermano desaparecido y localiza a Gaspar, el hijo de Farida. Además presencia el discurso del curandero de su pueblo, transformado en profeta y seguido por una multitud, en el que describe un verdadero apocalipsis. Por fin se nota una correspondencia entre el paisaje de la historia de Muidinga y Tuahir con el de la historia de Kindzu y las dos se funden en un final sorprendente. De esta forma, el protagonista puede a través de su sueño encontrar la redención.

### 5.1.2. *Grande sertão: veredas*

En la novela *Grande sertão: veredas* el ex *jagunço* Riobaldo narra la historia de su vida en primera persona a un interlocutor que viene de la gran ciudad. En los días actuales el narrador vive en su finca con su mujer, muy contento con su vida pacata. En las primeras páginas la narración es algo desordenada, sin dejar clara la secuencia temporal pero poco a poco los hechos se van haciendo más claros.

El niño Riobaldo vive con su madre en una finca en la que son una suerte de agregados, muy pobres. A la edad de catorce años el protagonista padece de una enfermedad grave y cuando se cura tiene que ir a pedir limosna cerca de un puerto para cumplir una promesa que hace su madre para pedir su recuperación. En el puerto conoce a un chico – al que llama el *menino* en principio – que le invita a cruzar el gran río São Francisco en una canoa. Riobaldo tiene mucho miedo por no saber nadar pero aun así sube al barco. El *menino* le va ensañando las bellezas de la naturaleza en las plantas y los animales y en un determinado momento le dice que no se debe de tener miedo nunca. Este encuentro marca para siempre la vida de Riobaldo.

La madre del protagonista muere y él va a vivir en la finca de su padrino que luego le manda a estudiar a un pueblo cercano; allí progresa en los estudios y tiene lugar su iniciación sexual. Al terminar los estudios vuelve a la finca y conoce por primera vez a los *jagunços*, que vienen a pasar una noche protegidos por su padrino en la finca. La imagen de estos hombres le impresiona por el poder, miedo y respeto que inspiran en toda la gente. Un tiempo después Riobaldo descubre que su padrino es de hecho su padre y por esta razón decide huir y va directamente al pueblo para intentar encontrar trabajo. Allí su antiguo profesor le recomienda un trabajo de preceptor en una finca en la zona y resulta que su alumno no es un niño como pensaba sino Zé Bebelo, un hombre que con su propia pandilla lucha contra los *jagunços* por el *sertão* y aspira a llegar a ser diputado.

Riobaldo acepta el trabajo y cuando termina de enseñar todo lo que sabe a Zé Bebelo decide continuar con él y el bando ejerciendo de secretario. De esta forma, él conoce el oficio de *jagunço* y la vida de guerra en el *sertão* pero por fin decide huir otra vez. Por casualidad llega a casa de un señor para dormir una noche y allí reencuentra el *menino*. Se entera de que este se llama Reinaldo y que pertenece al bando de Joca Ramiro, el famoso *jagunço* al que había conocido en la finca del padrino y que es perseguido por el bando de Zé Bebelo. En este momento el protagonista tiene su destino trazado puesto que decide juntarse al bando. En principio luchan contra Zé Bebelo, pero lo capturan, lo

juzgan y deciden exiliarlo del *sertão* en vez de matarlo, lo que debería acabar con la guerra. Sin embargo, algunos del bando se quedan insatisfechos con la decisión de Joca Ramiro de absolver al enemigo y lo asesinan de forma traicionera. Así, se reinicia la guerra, ahora contra los traidores Hermógenes y Ricardão.

El bando sigue luchando largo tiempo por el *sertão* hasta encontrar finalmente a los traidores; tienen que afrontar también a la policía que les persigue por todas partes. En este tiempo su amistad con Reinaldo, que luego le confiesa en secreto que se llama Diadorim, va creciendo y Riobaldo experimenta sentimientos perturbadores respecto a su amigo, algo extraño entre la amistad y el amor. En un dado momento piensa dejarlo todo y huir con su amigo, pero Diadorim le convence a seguir con la venganza al confesarle que Joca Ramiro era de hecho su padre. A cierta altura Riobaldo oye rumores de que Hermógenes tiene un pacto con el demonio y decide él también hacer uno para luchar en igualdad de condiciones con el enemigo. Pasa a ser entonces el jefe del grupo y como tal afronta la batalla final en la que Diadorim logra matar a Hermógenes, vengando a su padre, pero también es matado por él.

Cuando Diadorim muere Riobaldo descubre que éste de hecho era una chica disfrazada de *jagunço*. Entonces el protagonista decide dejar el *cangaço* finalmente, se casa con Otacília – su novia a quien conoce en los tiempos de la guerra cuando paran para descansar en una finca que resulta ser del padre de ella – y toma posesión de la finca que le deja su padre/padrino en herencia. Allí es donde se encuentra en la actualidad. Durante toda la narración Riobaldo cuestiona la existencia del demonio y la realidad del pacto que hace con éste y finalmente concluye que el mal está en el ser humano, solo Dios existe.

## 5.2. En busca de las raíces perdidas

En *Terra sonâmbula* encontramos innumerables representaciones de los símbolos del imaginario colectivo primitivo, de la misma forma que en *Grande sertão: veredas*. Si, por una parte, tenemos en el *sertão* una tierra en crisis por el abandono, el aislamiento, la guerra y las condiciones naturales del lugar, en la sabana también hay una crisis. El escenario en el que se desarrolla la novela muestra una tierra destruida y profanada por la guerra civil: una lucha entre la propia gente del lugar, que asume la misma postura de los antiguos colonos en busca de poder y riqueza. Los personajes se encuentran perdidos al no reconocer su tierra natal, al no encontrar allí aquello que les hace sentir gente del lugar. Todo el proceso de aculturación y asimilación sufrido en la época de la colonización y la posterior guerra civil hacen que las culturas tradicionales pierdan sus raíces, sus significados y sus prácticas. Esto provoca la desvinculación del hombre del propio sitio de nacimiento, una vez que la religión y la noción de espacio sagrado es lo que le da el sentido de pertenencia a través del vínculo con la naturaleza y con los antepasados. Por esta razón, los personajes están en busca de su identidad, no solo la individual, sino la identidad colectiva, del país y de su pueblo. En la trayectoria de Kindzu, Muidinga y Farida, encontramos unos individuos desubicados en una constante búsqueda de sus raíces y de un significado para sus vidas. Esta crisis despierta una inevitable necesidad de reconexión con el Cosmos, lo que ocurre a través del acercamiento a la naturaleza y de la resignificación de su carga simbólica, que analizamos a continuación.

### EL AGUA

Empezamos nuestro análisis por las representaciones simbólicas del agua que, en *Terra sonâmbula*, aparecen prioritariamente bajo la forma del río, el mar y la lluvia. Kindzu, el protagonista del relato insertado, pierde a su hermano y a su padre y, además, su madre no está en su sano juicio. Por esta razón, decide salir en busca de los guerreros *naparama*, con el objetivo de combatir la guerra que destruye a su familia y a su tierra. Antes de partir en su viaje, declara: “Minha alma era um rio parado, nenhum vento me enluava a vela dos meus sonhos. Desde a morte de meu pai me derivo sozinho, órfão como uma onda, irmão das coisas sem nome” (TS, p. 25). Según Chevalier en su *Diccionario de Símbolos*, uno de los significados simbólicos del río es su fluidez

constante, que simboliza la vida humana y su movimiento con la sucesión de sentimientos, deseos e intenciones. Además, representa “la fertilidad, la muerte y la renovación. La corriente es la de la vida y de la muerte” (CHEVALIER, 1986, p. 885). El personaje, al perder sus referencias familiares, se encuentra totalmente solo y sin lugar en el mundo, lo que le deja estancado en una especie de limbo; en este sentido, la comparación de su alma con un río parado demuestra que está en un limbo simbólico entre la vida y la muerte, un lugar de transición. Según veremos en detalle más adelante, uno de los sentidos simbólicos del viento es la representación “del influjo espiritual de origen celeste” (CHEVALIER, 1986, p. 1070). De esta forma, al afirmar que ningún viento mueve su vela, el protagonista refuerza la ausencia de manifestaciones sagradas en su vida desde que el desorden se instala en el ambiente familiar llevando a la ruptura con los antepasados. De esta forma, lo único que le queda es la necesidad de partir en un intento de cambiar esta situación, o por lo menos, escapar de ella.

Kindzu emprende un viaje en el que atraviesa una gran extensión del país, y es a través del mar como logra vivir esta aventura. Según el *Diccionario de Símbolos* de Cirlot<sup>112</sup>, el mar contiene el simbolismo de

las aguas en movimiento, agente transitivo y mediador entre lo no formal (aire, gases) y lo formal (tierra, sólido) y, analógicamente entre la vida y la muerte. El mar, los océanos, se consideran así como la fuente de la vida y el final de la misma. «Volver al mar» es como «retornar a la madre, morir.» (CIRLOT, 1982, p. 298).

Chevalier añade que es “lugar de nacimientos, transformaciones y renacimientos” (CHEVALIER, 1994, p. 439). A través de estas definiciones percibimos que el mar, como el río, guarda la ambigüedad de simbolizar la vida y la muerte a la vez; esta característica es determinante en la trayectoria de Kindzu. Antes de partir, el protagonista pide consejo al *nganga*, quien le recomienda firmemente realizar su viaje por mar:

- *Te vais separar dos teus antepassados. Agora tens de transformar num outro homem.*

O velho nganga atirou os ossinhos mágicos sobre a pele de gazela. Os ossos caíram todos numa linha, disciplinados.

- *Está ver; todos linhados? Isso quer dizer: você é um homem de viagem. E aqui vejo água, vejo o mar. O mar será tua cura, continuou o velho. A terra*

---

<sup>112</sup> CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*, Madrid: Siruela 2006.

*está carregada das leis, mandos e desmandos. O mar não tem governador. Mas cuidado, filho, a pessoa não mora no mar. Mesmo teu pai que sempre andou no mar: a casa onde o espírito dele vem descansar fica em terra.*

*- Vais encontrar alguém que te vai convidar para morar no mar. Cuidado, meu filho, só mora no mar quem é mar (TS, p. 32).*

El consejo del anciano refuerza el papel intermediador del mar para el recorrido del protagonista: es un importante medio que actúa ayudándole en su búsqueda, y es el puente entre un antes y un después en su vida. Al insistir en que Kindzu no debe quedarse en el mar, el curandero transmite el significado ambiguo de vida y de muerte contenido en este elemento, alertando que la permanencia en exceso allí puede representar una amenaza de muerte. Además, demuestra que el chico no debe estar en un medio al que no pertenece, como si esto supusiera el riesgo de confundirse y mezclarse, transformándose en lo que no es. Por otra parte, si volvemos al sentido positivo del mar, la mención de una “cura” demuestra el poder regenerativo de las aguas; sin embargo, antes de alcanzar este estadio, el protagonista pasará por un largo proceso que le transformará en otro hombre, como deja claro el anciano. De esta forma, consideramos que su viaje representa un rito de iniciación.

En su obra *Los ritos de paso*<sup>113</sup>, Arnold van Gennep aclara que, en cualquier tipo de sociedad tradicional, la vida individual se fundamenta en el paso de una situación a otra, es decir, de un papel a otro dentro de la sociedad, en etapas sucesivas. Entre los distintos ritos de paso están las ceremonias del nacimiento, de la infancia, de la pubertad social, del matrimonio, de iniciación, de los funerales, etcétera. Al hablar más específicamente de los ritos de iniciación, el cambio de estadio en la vida del individuo significa el abandono de la fase infantil para asumir una posición de adulto en la sociedad, con todas las responsabilidades que esto conlleva. Aparte de corresponder a cualquiera de las categorías citadas anteriormente, el autor propone la descomposición de los ritos de paso en tres categorías: *ritos de separación* (o preliminares), *ritos de margen* (o liminares) y *ritos de agregación* (o posliminares).

E la novela de Couto todo el proceso se desarrolla de forma gradual y, de acuerdo con lo descrito por Gennep, empieza por la separación del joven del ambiente anterior, normalmente al lado de la madre y de otros niños. Una de las actividades más comunes para consumir el rito de separación es la “muerte iniciática”, que puede ser representada

---

<sup>113</sup> GENNEP, Arnold van: *Los ritos de paso*. Traducción Juan Aranzadi. Madrid: Alianza Editorial, 2008.

de diversas formas: refugio en un bosque o una cabaña, representación de un “viaje a los infiernos”, “en ciertos pueblos se entierra a los candidatos o se les acuesta en tumbas recién cavadas” (Eliade, 1988, p. 159). El simbolismo del viaje, igualmente presente en la novela, complementa esta idea: según Cirlot, viajar significa, por una parte, huir de la madre, lo que también se considera necesario en la fase preliminar de la iniciación. Además, el viaje simboliza una evolución, “en el sentido más primario, viajar significa buscar” (CIRLOT, 1982, p. 460). De esta forma, el principio del viaje de Kindzu determina su fase de separación, en la que deja no solo a su madre sino también a sus antepasados, desvinculándose completamente de todo lo que tiene un significado en su vida – incluso de su amigo Surendra – como si de hecho estuviera muerto, como *um rio parado*.

Deixei o caminho antigo da casa, olhei a paisagem, o paciente verde. Meus olhos derretiam aquelas visões, fosse para guardar o passado em navegáveis águas. Era noite quando a canoa desatou o caminho. O escuro me fechava, apagando os lugares que foram meus. Sem que eu soubesse começava uma viagem que iria matar certezas da minha infância (TS, p. 33).

El protagonista, aparentemente libre de todos los lazos que pudiera tener, se lanza a la mar en busca de nuevas verdades. Antes de partir menciona que intenta llevar consigo la memoria de su sitio natal, lo que demuestra que, a pesar de entrar en una nueva etapa, no quiere deshacerse de las experiencias anteriores. Esta necesidad de no perder del todo sus referencias es comprensible, puesto que al alejarse de los lugares que reconoce como suyos y penetrar en el mar se aleja de una situación formal, conocida y a la que pertenece para llegar a lo no formal, lo desconocido a lo que no pertenece, alcanzando una condición transicional. El *nganga* le recomienda seguir por el mar para no dejar huellas, y este elemento representa las condiciones perfectas una vez que le mantiene en un estadio casi inexistente, como un verdadero “muerto iniciático”. Durante su expedición, sigue los consejos del curandero de quedarse en el mar para evitar las huellas, pero aun así, sufre muchos infortunios durante el viaje, en la mayoría provocados por el espíritu de su padre, que no acepta el hecho de que haya abandonado su tierra y, consecuentemente, a sus antepasados. La presencia del padre en sus sueños o en forma de espectro durante todo el viaje de Kindzu simboliza el papel de padrino de la iniciación de Kindzu, figura comúnmente presente en los ritos de iniciación de las sociedades tradicionales, según Genep. A pesar de parecer un estorbo, el padre va gradualmente sembrando dudas y

pistas en los sueños del chico, que acaban por ayudarlo a enderezar sus caminos. Además, su presencia simboliza un último hilo que conecta al protagonista con la tradición.

Mientras está en el mar, Kindzu pierde sus remos, se rompen las velas de su barco y sus manos empiezan a crear membranas entre los dedos como los anfibios. Además, cuando llega a las playas de Tandissico se encuentra con un fantasma que amenaza con enterrarle vivo en la arena. El enterramiento simbólico es una de las etapas de los ritos de separación de las sociedades tradicionales. Por todas estas desventuras, su viaje se transforma en una especie de bajada a los infiernos; en la inmensidad del mar el chico se siente perdido: “Eu estava preso naquele infinito. Sempre a água me trouxera facilidades, nela eu ficava no à-vontade de gafanhoto em capinzal. Naqueles momentos, porém, me concorriam profundas desordens” (TS, p. 42). A partir de este momento, en el que ya no pertenece a su tierra, empieza un camino que él mismo debe conducir para lograr los aprendizajes y los descubrimientos necesarios para transformarse en adulto responsable en su sociedad. La sensación de desasosiego interior es parte natural del proceso de iniciación, si se considera que todo lo que le es familiar desaparece para dar lugar a una nueva situación. En este sentido, se confirma la transición mencionada anteriormente desde un estadio formal que contiene lo familiar y amado, su tierra y su tradición, a otro no formal, representado por los misterios que descubre en su trayectoria. Se destaca así el simbolismo del mar que permite el tránsito entre estos dos aspectos, un pasaje fundamental para la evolución del personaje.

En medio de su confusión interior, Kindzu recibe una revelación de su padre en un estado de ensoñación mientras está en el mar. “O mar parava, imovente. As ondas se aplanavam, seu rugido emudecia” (TS, p. 43). Si vimos anteriormente que el mar es símbolo de las aguas movientes, es interesante observar que la aparición del padre se da justo en el momento en que el mar se encuentra estático. Podemos deducir, por el contenido ambiguo de vida y muerte de este elemento, que en este instante de inmovilidad se abre un portal entre el cosmos de los vivos y de los muertos. De esta forma, el protagonista puede hablar con el padre, tomando conocimiento, a través de él, que el mundo de los muertos es igualmente caótico, debido a la ruptura de los hombres con los antepasados. Él mismo, Taímo, se siente solo por no creer que el hijo le preste los tradicionales homenajes a los muertos, y confiesa que le asombra el viaje. Las confidencias del padre preparan a Kindzu para lo que pueda encontrar en su camino y, además, le muestran la dimensión de los daños de la guerra que causa estragos también en el más allá.



La segunda etapa de la iniciación, la fase de margen, se puede llevar a cabo por procedimientos de circuncisión, mutilaciones corporales y tatuajes. Los “sufrimientos físicos corresponden a la situación del que ha sido [...] despedazado en la garganta del monstruo iniciático y digerido en su vientre” (ELIADE, 1988, p. 160). Después sigue la fase de aprendizaje de mitos y demás misterios de la sociedad y, normalmente, un baño de purificación. Entendemos que la etapa de margen de la iniciación de Kindzu empieza igualmente por medio del agua, pero en este caso, en forma de lluvia, cuando está en su barco en el medio del mar: “Foi quando os céus se arrebetaram e as nuvens, sem amparo, tombaram sobre a terra. Sobre a minha canoa se acenderam os relâmpagos, vieram as chuvas, diluviando toda a paisagem” (TS, p. 59). La lluvia, en este caso, representa un baño de purificación, acto comúnmente presente en los rituales de margen, que permite el pasaje del chico a la fase de aprendizaje. Si tenemos en cuenta el significado simbólico de este elemento, que veremos en detalle más adelante, representativo de la interferencia divina en la tierra, entendemos que los dioses actúan en el proceso evolutivo de Kindzu, conduciéndole por el camino del conocimiento que está, inevitablemente, colmado de buenos y malos momentos. A través de la lluvia se cae un “tchóti, um desses anões que descem do céu” (TS, p. 59), dentro de su canoa, que le conduce al navío encallado. En este barco el protagonista conoce a su futura amada Farida y con ella tiene su iniciación sexual: este acto y la propia historia de Farida son las primeras lecciones que adquiere en su etapa de aprendizaje.

La historia de Farida lleva a Kindzu a asumir otro objetivo en su trayectoria: encontrar a Gaspar, el hijo desaparecido de ella. Entonces sigue su viaje hasta Matimati, donde conoce muchas otras historias y descubre verdades desconocidas: la corrupción de los gobernantes, el desvío de víveres destinados a los desalojados, la gente muriéndose de hambre en campos de desplazados y las innumerables formas de explotación en el escenario de la guerra. Es importante resaltar que gran parte del conocimiento que adquiere le es transmitido por las historias que le son contadas por otros personajes. De esta forma, se le presenta igualmente una forma de rescate de la tradición en su acto más primordial: el de contar historias a través las generaciones. Por otra parte, él mismo está contando historias al registrar sus aventuras por medio del acto de la escritura, y esto le posibilita la reconciliación con su padre al final de la novela: “- É bom assim: ensinar alguém a sonhar” (TS, p. 182). El protagonista contribuye, de este modo, al rescate de la tradición, poniéndola a salvo en las páginas que escribe.

Después de la muerte de Farida y de su fracaso al intentar encontrar a Gaspar y los guerreros *naparama*, Kindzu desiste de su viaje y decide volver a su pueblo. Pero antes, revela en sus cuadernos su último sueño: ve la tierra sumida en un completo caos y la gente metamorfoseándose en animales, mientras el curandero de su pueblo, transformado en profeta, hace un discurso en el que garantiza que después de la muerte vendrán tiempos de renovación. Esta chispa de esperanza presente en el sueño lleva a la resignación del chico, puesto que le da un motivo para seguir creyendo en su lucha por un mundo sin violencia, en el que la tierra y los hombres vuelvan a vivir en comunión. Además, vuelve a encontrar a su hermano y luego se ve a sí mismo transformado en guerrero *naparama*. Según Gennep, la tercera y última etapa de la iniciación, la fase de agregación, suele comprender etapas de reaprendizaje de los hábitos de la vida cotidiana que permiten al joven reincorporarse a la sociedad, puesto que, después de la ejecución de los demás rituales, se transforma en neófito. Una vez finalizados los ritos, el candidato está listo para asumir su papel de adulto responsable junto a la sociedad. Por todo esto, consideramos este sueño como la etapa de agregación de Kindzu, en la que conquista su papel de adulto en la sociedad, al traer a su hermano de vuelta a su condición humana y asumir la responsabilidad de combatir la guerra. Finalmente, acaba por encontrar también a Gaspar, el hijo de Farida. Sin embargo, la narración termina con la sugerencia de que Kindzu muere asesinado justo en el momento en que avista al niño en la playa. Esta muerte ocurre al salir del mar, confirmando una vez más el papel ambiguo de este elemento en la trayectoria del personaje. A través de él, Kindzu empieza su trayecto iniciático y tiene la posibilidad de realizar su viaje; en él tiene sus primeras lecciones en la fase de aprendizaje, y finalmente es asesinado en la playa. Por tanto, el consejo del curandero se cumple como una especie de profecía ante la transformación simbólica del protagonista en mar, exactamente como vaticina el sabio. Es decir, la muerte de Kindzu representa su vuelta a los orígenes, al elemento primordial, representando la continuidad del ciclo de la vida y el fin de su proceso iniciático. Al morir habiéndose reconciliado con su padre, reencontrando a su hermano y, además, viendo su sueño de ser un *naparama* realizado, Kindzu recupera su identidad individual, por un lado y, por otro, contribuye al restablecimiento del vínculo con la tradición y al rescate de la identidad colectiva a través del acto de la escritura.

Los significados simbólicos del mar actúan, igualmente, en el relato marco de la novela. Los personajes de Muidinga y Tuahir deambulan por la carretera y se dan cuenta

de que la tierra se está moviendo, como si estuvieran viajando en el autobús quemado, hasta llegar al mar donde encuentran el cuerpo de Kindzu y sus cuadernos. Poco tiempo antes de llegar allí, cuando ya pueden oír el ruido marítimo, el niño muestra el deseo de verlo y el viejo le pregunta: “– *Quer ver o mar por causa do quê?* O jovem nem sabe explicar. Mas era como se o mar, com seus infinitos, lhe desse um alívio de sair daquele mundo. Sem querer ele pensava em Farida, esperando naquele barco. E parecia entender a mulher: ao menos, no navio, ainda havia espera” (TS, p. 174). Si retomamos uno de los significados simbólicos del mar, el de agente mediador entre lo formal y lo no formal, concluimos que, para Muidinga, las aguas representan una fuente de esperanza de cambiar su situación. Es decir, la posibilidad de dejar de ser un niño perdido, superviviente de la guerra, sin memoria y sin familia y, consecuentemente, sin identidad, para reencontrar sus vínculos con la tradición y los antepasados. Cuando piensa en Farida, demuestra su sospecha inconsciente de que ella es su madre y, por esta razón, le puede proporcionar el cambio de una condición informal, evanescente por su indefinición, volviendo a tener un lugar definido en la tierra, el elemento formal. Este fragmento transmite igualmente el sentido de tránsito entre la vida y la muerte, como si para Muidinga este estadio que definimos como no formal fuera a la vez una especie de no-vida, determinada por las condiciones de la carretera que les condena a una existencia al límite. Como espacio fronterizo, la carretera representa el papel de umbral, que según el *Diccionario de Símbolos* de Chevalier<sup>114</sup>, representa el paso entre lo exterior, profano, y lo interior, sagrado. A pesar de no haber una definición entre interior y exterior, la llegada al mar simboliza una posibilidad de volver a penetrar en la esfera sagrada, de renacer simbólicamente y reintegrarse en la sociedad reconquistando su sitio en el mundo y su identidad.

La imagen del mar es igualmente importante en la amistad de Kindzu con el indio Surendra Valá: “Eu e Surendra partilhávamos a mesma pátria: o Índico. E era como se naquele imenso mar se desenrolassem os fios da história, novos antigos onde nossos sangues se haviam misturado. Eis a razão por que demorávamos na adoração do mar: estavam ali nossos comuns antepassados, flutuando sem fronteiras” (TS, p. 25). La familia de Kindzu se opone a esta amistad, tiene prejuicios por ser él indio y extranjero, y las palabras del chico explican su visión sobre el tema del rechazo a los extranjeros. Según Cirlot, el océano por su inmensidad “es un símbolo de la vida universal frente a la

---

<sup>114</sup> CHEVALIER, Jean (dir.). *Diccionario de los símbolos*. Traducción Manuel Silvar y Arturo Rodríguez. Barcelona: Herder, 1986.

particular [...]. Conforme al simbolismo general de las aguas, dulces o saladas, el océano simboliza el conjunto de todas las posibilidades contenidas en un plan existencial” (CIRLOT, 1982, p. 337). De la misma forma, el Índico para Kindzu simboliza lo colectivo, una especie de receptáculo de todas las culturas, actuando como territorio neutro en el que todo está contenido y todo es posible. Incluso el contacto con los antepasados que, desde tiempos inmemoriales, siembran la tradición en estas aguas. Una vez más, está presente el sentido ambiguo del mar: lo que en otras situaciones puede representar un no-lugar, aquí se vuelve el lugar por excelencia, sagrado por contener todas las formas. Entendemos que la insistencia de Kindzu en su amistad con el indio, actuando contra su familia, es otra forma de revelación de su condición de ser excepcional, que no se conforma con los equívocos de la situación de su tierra y hace lo que puede para luchar contra las injusticias, aunque muchas veces sienta el deseo de, simplemente, huir.

En otra circunstancia el mar asume una gran importancia en la vida de Surendra: cuando este tiene ya su juicio comprometido por la decepción por la situación de violencia y por el rechazo sufrido en la tierra de Kindzu, decide mandar a su mujer Assma de vuelta a su país; para ello, construye una balsa y la lanza al mar. Sin embargo, la mujer es devuelta a la playa por las aguas, casi muerta; un pescador la encuentra y se aprovecha de la situación cobrando “entradas” para que la gente la pueda ver como algo extraordinario. Kindzu la encuentra y la lleva de vuelta a casa. En este caso, el mar vuelve a ser un límite, ahora insuperable, al imposibilitar el retorno de Assma a su tierra. El símbolo de la vida confina a los indios en el lado opuesto del Índico, en la orilla a la que no pertenecen. Es decir, asume su faceta opuesta, representando una muerte simbólica o una no-vida para los dos, ya que no les permite volver a sus antepasados, a sus orígenes, ni rescatar sus identidades.

Continuamos nuestro análisis con las representaciones simbólicas del agua en los funerales. Si consideramos que los rituales de inmersión en el agua representan un regreso a lo pre-formal, posibilitando el renacimiento y la continuación del ciclo de la vida, analizamos dos ritos funerarios presentes en la obra: el de Taímo y el de Tuahir. El primero tiene su ceremonia fúnebre en el agua y, enseguida, todo el mar desaparece dando lugar a palmeras con robustos frutos llenos de riquezas que despiertan la codicia de los hombres. Cuando estos avanzan para recogerlos, surge una voz del más allá – que Kindzu reconoce como la de su padre – rogándoles que preserven los árboles. Sin embargo, ignoran el pedido y, al empezar a cortarlos, las aguas vuelven a subir inundando todo y

haciéndolos desaparecer. Podemos deducir que las palmeras y sus frutos se crean con la fuerza vital regenerada a partir del depósito del muerto en el agua, como si el viejo Taímo hubiera resucitado en forma de árbol dando continuidad al ciclo de la vida. Más adelante hablaremos en detalle del significado simbólico de este elemento; aquí nos centraremos en los análisis referentes al agua. La falta de respeto de los hombres por esta nueva forma de vida, y por la naturaleza, provoca un diluvio que es una punición de los dioses por una falta cometida. Sin embargo, entendemos que la purificación y renovación del mundo que esta inundación debería traer sólo es alcanzada al final de la novela, con el discurso del profeta previendo la llegada de tiempos de renovación. Al tener en cuenta el estado caótico en el que se encuentra esta tierra, la purificación se hace imposible antes de dicho momento.

El segundo funeral es el de Tuahir, un ritual realizado por el niño Muidinga, quien pone el cuerpo del anciano en un barco y deja a la marea llevarlo mientras lee el último cuaderno de Kindzu en voz alta. En algunas culturas tradicionales se suelen poner las pertenencias del muerto junto a su cuerpo en los funerales para que las lleve consigo al mundo de los muertos. Sabemos que la lectura de los cuadernos es la única alegría que Muidinga y Tuahir encuentran en la carretera; por ello, al leer en voz alta, el niño permite al viejo llevar consigo al más allá su única pertenencia, las historias de Kindzu. “Começa então a viagem de Tuahir para um mar cheio de infinitas fantasias. Nas ondas estão escritas mil histórias, dessas de embalar as crianças do inteiro mundo” (TS, p. 196). Ésta es otra forma de reencuentro con la identidad, es decir, para Tuahir no se trata únicamente de retornar a los orígenes, sino también de hacerlo mientras recupera algo de la tradición perdida. Este nuevo mundo al que va, lleno de fantasías, se puede comparar a una tierra en la que los hombres se reconcilian con sus antepasados rescatando la tradición a través del acto de contar historias. Además, la mención de que hay relatos escritos en las olas, recupera el sentido simbólico del océano como contenedor de todas las posibilidades de existencia, o sea, un receptáculo vivo de las tradiciones que por él viajan.

La similitud del funeral de Tuahir con el episodio en el que Surendra lanza a Assma al mar en la balsa, sugiere la idea de un funeral simbólico en la actitud del indio. A la hora de la despedida, dice a la mujer: “– Vai Assma, volta na sua terra” (TS, p. 116). Esta frase puede tener dos sentidos: uno, de retorno literal a la tierra, o sea, la India, cuna de sus antepasados y su tradición. El otro sentido, el simbólico, representa la muerte, es decir, el retorno a la “madre” agua, origen y fin de todo. Ésta sería su única forma de reencuentro con la identidad, el renacimiento a través de las aguas, dado que se

encuentran confinados en una tierra extranjera. Además, el uso equivocado de la preposición *em* (*na sua terra*) en lugar de *a* (*à sua terra*), refuerza la idea de un viaje hacia dentro de algo, en este caso el mar, y no en dirección a algo, la India, como si el mar fuera, de hecho, un obstáculo imposible de superar.

A continuación, volvemos a las imágenes simbólicas del río en la novela, cuya principal representación está en la historia del personaje Nhamataca, un antiguo conocido de Tuahir, con quien el viejo y Muidinga se encuentran mientras vagan por la carretera. Éste, como otras figuras con las que se cruzan, les cuenta su historia. Los padres de Nhamataca se conocen estando cada uno en una orilla de un río, y se quedan contemplando en la distancia y curando la soledad mutua durante mucho tiempo, hasta que se encuentran en el medio del río y viven una historia de amor de la que nace el personaje. Él se considera hijo de las aguas y, por esta razón, decide cavar un hoyo para construir un río que, según asegura él mismo, irá a sanar la tierra de los maltratos de la guerra. En su *Diccionario de Símbolos*, Cirlot define el río como “un símbolo ambivalente por corresponder a la fuerza creadora de la naturaleza y del tiempo. De un lado simboliza la fertilidad y el progresivo riego de la tierra; de otro, el transcurso irreversible y, en consecuencia, el abandono y el olvido” (CIRLOT, 1982, p. 389). La historia de amor de los padres contiene las imágenes de fuerza transformadora y fertilizadora asociadas al río, primero, por posibilitar a los dos, antes solitarios, una nueva vida y, segundo, por propiciar la creación de un fruto de esta unión. Nhamataca declara que:

Nome que dera ao rio: Mãe-água. Porque o rio tinha vocação para se tornar doce, arrastada criatura. Nunca subiria em fúrias, nunca se deixaria apagar no chão. Suas águas serviriam de fronteira para a guerra. Homem ou barco carregando arma iriam ao fundo, sem regresso. A morte ficaria confinada ao outro lado. O rio limparia a terra, cariciando suas feridas (TS, p. 86).

Lo primero que hay que considerar en este pasaje es la idea de las aguas fluviales como elemento que viene para curar y proteger la tierra, actuando como una especie de madre protectora. Podemos entender esta relación madre/río por el significado de fertilidad del segundo elemento, el cual, en este sentido, irrigará la tierra de paz con su fluidez constante y eterna (*arrastada criatura*), es decir, sin alterarse en períodos de inundaciones o sequías, traerá el equilibrio. Por otro lado, el significado de transcurso irreversible que lleva al abandono y al olvido ejerce una función de agente transformador que permite un cambio de situación, de la guerra a la paz, y posibilita la regeneración de la tierra.

No obstante, el objetivo del personaje es logrado solo por unos instantes en los que una fuerte lluvia provoca una inundación que llena el río, pero que igualmente arrastra a Nhamataca llevándolo y hace desaparecer su obra dando paso a la sequía del lugar. Entendemos que esta muerte representa el regreso del personaje a los orígenes a través de la fuerza regeneradora del agua; sin embargo, su triste fin demuestra la gravedad de la situación, una vez que la fuerza de la naturaleza, en vez de actuar a favor de los hombres, les castiga. Aunque se esfuerce, el personaje no logra restablecer el vínculo con los antepasados, única forma de salvar la tierra. Es interesante notar que el río se llena con el agua de la lluvia que cae durante una tormenta. “Nessa noite, uma trovoadra estoura, com rebentações jamais vistas. A tempestade cresce como o pão na quentura do forno. Os relâmpagos circuitam a noite, tricotando a noite com súbitos fios de luz. Começa uma chuva torrencial, parecia o universo se dissolvía (TS, p. 88). La lluvia es símbolo de fertilización y purificación, puesto que, además de llevar en sí los mismos significados del agua, representa la conexión entre la tierra y el cielo y, como tal, es fuente de la influencia divina sobre la tierra. Por otra parte, la tempestad es un “símbolo teofánico que manifiesta la temible omnipresencia de Dios. Mientras tormenta puede ser prelude de una revelación. La tempestad es una manifestación de la cólera divina y, a veces, un castigo (CHEVALIER, 1994, p. 638). En el caso de Nhamataca concluimos que esta manifestación contiene la cólera divina, primero, por el simbolismo de la tormenta y, segundo, por representar una especie de diluvio que, al final, restablece el orden, no el orden deseado, sino la normalidad previamente existente. Esto demuestra que los dioses no pueden perdonar y que, asimismo, quieren castigar a los hombres, a pesar del esfuerzo de este individuo, Nhamataca, por restablecer la paz. En una perspectiva opuesta, si consideramos la lluvia como elemento purificador y, además, conector entre cielo y tierra, concluimos que este diluvio sirve igualmente de redención para el personaje, quien, una vez que desaparece, se diluye en las aguas del río siguiendo el ciclo de la vida.

Otro episodio en el que la lluvia y el río aparecen juntos en representaciones simbólicas es el del nacimiento de Farida y su hermana gemela. Esta historia contiene, también, distintos aspectos que involucran el cielo y la tierra, que analizaremos más adelante. Aquí nos centraremos en lo que concierne a las representaciones del agua. Según lo que el narrador explica en la novela, en esta tierra se considera que el nacimiento de hermanos gemelos proviene de una muerte y representa una maldición para el pueblo; se considera que la madre sube al cielo y, de allí, trae a las hermanas. En el día del

nacimiento de estos personajes declaran que no se puede trabajar los campos, según la tradición; si lo hacen, no volverá a llover nunca. Para evitar esta condena, obligan a que una de las hermanas sea sacrificada, pero, en vez de esto, la madre la entrega a una pareja para que sea criada lejos de allí y miente al asegurar que la entierra cerca del río, justificando que el constante contacto de su túmulo con el agua traerá siempre la lluvia al pueblo. Aunque no descubran la mentira de la madre, creen que ella no se purifica totalmente; queman su casa y todas sus pertenencias, mandándole a vivir con Farida en el bosque. Aun así, cae la maldición en el pueblo, toda la tierra se seca y no llueve; entonces buscan a la madre, la meten en un hoyo y lo llenan de agua. La mujer muere y, el mismo día, vuelve a llover. De esta forma, queda claro que el falso enterramiento de la niña no promueve la fertilidad a través del riego constante de la tierra, haciendo que la muerte de la madre sea la única solución para la tierra. El baño la purifica y, consecuentemente, al pueblo; la mujer, por no querer sacrificar a su hija, acaba por condenarse a sí misma.

Según el *Diccionario de Símbolos* de Cirlot, todos los gemelos “son seres míticos que nacieron de padre inmortal y madre mortal” (CIRLOT, 1984, p. 214). Esta definición explica la creencia de que la madre de Farida sube al cielo para concebirlas; igualmente, aclara la idea de que el nacimiento de gemelos afecta a las lluvias, si tenemos en cuenta que las aguas celestes representan la acción divina en la tierra. Chevalier complementa que los gemelos expresan “una intervención del más allá y la dualidad de todo el ser o el dualismo de sus tendencias, espirituales y materiales [...], los aspectos celeste y terrestre, del cosmos y del hombre” (CHEVALIER, 1994, p. 349). Al considerar lo anterior, entendemos que esta característica doble de los gemelos provoca un desequilibrio y, para recuperarlo, es necesaria la prevalencia de una de las fuerzas, la divina o la humana. Si son los dioses los que tienen el poder de interferir en las lluvias, es necesario que el poder celestial triunfe, lo que se logra a través de la muerte de uno de los mellizos, es decir, la devolución del hijo divino a los cielos, su morada original.

Sin embargo, dado que el sacrificio no ocurre realmente, se hace necesario el ritual de inmersión de la madre en las aguas que provoca su muerte. Este acto representa una forma de purificación que, en este caso, asume doble significado. Primero, purifica la tierra, permitiendo el apaciguamiento con los dioses y el retorno de las lluvias. Segundo, purifica a la propia madre, que antes sufre una condena y que ahora ya puede resignarse partiendo hacia el más allá, sustituyendo a la niña en el sacrificio. Chevalier comenta que, entre los bantúes, los gemelos eran asesinados, y añade:



*El miedo primitivo ante el aparecimiento gemelar es el miedo de la visión exterior de su propia ambivalencia, el miedo de la objetivación de las analogías y de las diferencias, el miedo de la toma de consciencia individualizadora... el miedo de la individuación, el miedo de la ruptura de la indiferenciación colectiva (CHEVALIER, 1994, p. 350, cursiva en el original).*

Esta explicación nos propone una visión complementaria del hecho; si consideramos que, en todo el continente africano, prevalece el espíritu comunitario y colectivo, cualquier ventaja obtenida por un individuo puede causar un desequilibrio en el orden del grupo. En este caso, lo que diferencia a los gemelos de los demás es el poder extraordinario que poseen por ser criaturas semi-divinas, lo que puede despertar en ellos la consciencia individualizadora que trastorna el espíritu comunitario. De esta forma, entendemos que, para evitar la perturbación del funcionamiento grupal y el consecuente enflaquecimiento del sistema comunal, se sacrifica al privilegiado restableciendo el orden y la comunión con lo divino. Al considerar que esta tierra, aterrorizada por la guerra, se está destruyendo por la influencia de un poder diferenciador que no encaja en los preceptos africanos, que no es más que la ambición que llega a través del colono y se instala entre los nativos, se puede entender el horror que la gente del pueblo de Farida siente por las gemelas, o sea, por la individualización y, consecuentemente, el riesgo que ellas representan.

Después de la muerte de su madre, Farida crece sola sin que la gente del pueblo quiera saber de ella, hasta que necesitan a un gemelo para realizar otra vez los rituales de la lluvia. La necesidad de un mellizo se explica por la creencia de que estos tienen poderes sobrenaturales por estar vinculados al cielo a través de su condición semi-divina. El rito se realiza a través del ahogamiento de los *nunos*, insectos que viven en las huertas; el sacrificio de estas criaturas por la inmersión en el agua se justifica, una vez más, por el poder purificador de las aguas que permite el restablecimiento de las lluvias. Además, la inmolación de animales que habitan las plantaciones está conectada a la idea de la fuerza fertilizadora de las lluvias que fecunda los campos. Si por un lado, este ritual libra al pueblo de la sequía, por otro, Farida sigue condenada sin llegar nunca a encontrar su sitio en la tierra.

La representación de la lluvia como manifestación de la cólera divina está presente también en el incidente que provoca el encalle del navío cargado de víveres para asistir a los desplazados. “[...] acontecera que, días antes, se iniciara uma tempestade furiosa e não-planificada, da qual resultara a perda de sentidos da lua e a implementação de total

escuridão generalizada” (TS, p. 56). Después de la tempestad surgen rocas jamás vistas en el medio del mar con las que el navío choca, encallando. Las autoridades locales, en vez de enviar los alimentos a los campos de desplazados, los habían desviado para beneficio propio mientras la población moría de hambre. En este sentido, entendemos las lluvias, una vez más, como influencia de la cólera divina, buscando impedir que los detentores del poder se aprovechen de la situación. Lo mismo ocurre cuando un barquito, cuyos tripulantes intentan recuperar la mercancía del navío, es impedido de acercarse al barco por la fuerza de la tempestad. Es curioso observar que las autoridades creen que el accidente es provocado por los rituales que el pueblo hace en las playas, y de hecho, la gente pasa a realizar otros ritos intentando provocar el encalle de otros navíos. De esta forma, se refuerza la idea de que la acción divina está trabajando a favor de mayoría explotada e intentando combatir a los explotadores.

Las lluvias tienen influencia igualmente en la vida de Gaspar, el hijo de Farida, cuando éste llega a casa de Virgínia, la portuguesa que cuida de la chica durante algunos años. El niño, solo y extenuado, aparece en el patio de la casa; la vieja quiere enterrarlo vivo para que se libere de esta tierra destrozada en la que los niños no tienen futuro. “—*Morre, meu menino. É melhor morrer-se enterradinho, que ficar aqui. É que esta vida não dá acesso aos meninos*” (TS, p. 163). Sabemos que, en África, la muerte representa simplemente un tránsito a un Cosmos distinto manteniendo la continuidad del ciclo de la vida; de esta forma, si Gaspar fuera enterrado, volvería al vientre de la madre primordial, donde están sus antepasados. Ésta sería una solución para el niño puesto que le permitiría recuperar los lazos con la tradición de la que la gente de su tierra se encuentra desvinculada. Sin embargo, los demás niños, que siempre van a la casa en busca de las historias que la mujer cuenta, le ruegan que lo deje vivo para que luego pueda contarles su historia. Es interesante notar que los niños sienten la necesidad de escuchar relatos y anhelan uno que les haga tener esperanzas, mas, por otra parte, quieren apoderarse de la historia de Gaspar y luego matarlo. Esta realidad demuestra la desesperación de estos chicos por recuperar la tradición, o sea, por restablecer el vínculo con los antepasados a través del acto primordial de contar historias, encontrando así su lugar en el mundo. Al querer quedarse con la historia y sacrificar a Gaspar, dejan claro que la falta de referencias y modelos de conducta hace que piensen y quieran proceder igual que los actuales gobernantes de su tierra, que explotan a su propia gente en busca de beneficios individuales.

Deciden, por lo tanto, atar a Gaspar dentro de un pozo seco y alimentarlo para que se recomponga, pero cuando esto ocurre él se niega a hablar. Lo dejan allí y, pasados unos días, empieza una lluvia torrencial que lleva al niño a cambiar de idea y a contar su triste historia. Los demás chicos se quedan descontentos con la tristeza de la narración y vuelven a querer enterrarlo vivo; no obstante, Virgínia se da cuenta de que se trata del hijo de Farida y decide cuidar de él, aunque sin éxito, puesto que él desaparece para siempre unos días después. Si consideremos el simbolismo de la lluvia como elemento purificador, entendemos que Gaspar se purifica con las aguas al tener la oportunidad de salir del pozo y salvar su vida. Por otro lado, teniendo en cuenta que las tormentas representan la cólera divina, concluimos que la tristeza de su relato y, su posterior fuga, significan una especie de punición a los demás niños y a Virgínia por intentar matarlo, aunque lo hayan hecho con buenas intenciones. Cirlot, en su *Diccionario de Símbolos*, describe el pozo como elemento presente en los procesos de cura de distintas sociedades primitivas; esto explica el hecho de meter al niño en un pozo buscando su recuperación. Chevalier añade que, entre los bambara, en el contexto de las cofradías iniciáticas, el pozo es símbolo de conocimiento, de sabiduría contemplativa. Desde esta perspectiva, podemos relacionar al grupo de niños abandonados con una especie de sociedad secreta que busca la recuperación del conocimiento para volver a ubicarse en el mundo, encontrando no solo su identidad individual, sino también la de su tierra.

## LA TIERRA

La tierra representa primordialmente la madre universal, la gran proveedora y, en África, adquiere un significado todavía más profundo por ser el lugar de los antepasados, la cuna de toda la sabiduría y de la tradición. En *Terra sonâmbula* está instalado el caos, puesto que la guerra destruye los lazos del hombre con su tierra y, consecuentemente, con los ancestros, provocando la ruptura con la tradición. Kindzu se siente desubicado al ver destruida su tierra y a su familia, y sale en busca de una solución.

Agora, eu via o meu país como uma dessas baleias que vêm agonizar na praia. A morte nem sucedera e já as facas lhe roubavam pedaços, cada um tentando o mais para si. Como se aquele fosse o último animal, a derradeira oportunidade de ganhar uma porção. De vez enquanto, me parecia ouvir ainda o suspirar do gigante, engolindo vaga após vaga, fazendo da esperança uma maré vazando. Afinal, nasci num tempo em que o tempo não acontece. A vida, amigos, já não me admite. Estou condenado a uma terra perpétua, como a baleia que esfalece na

praia. Se um dia me arriscar num outro lugar, hei-de levar comigo a estrada que não me deixa sair de mim (TS, p. 23).

El personaje lamenta el mal que los hombres provocan a la tierra, sobre todo, por la ambición de poseer el territorio, concepto que antes no existía en África, ya que la tierra era considerada propiedad de los antepasados y los hombres solo podían sacar de ella lo necesario para vivir. Además, está muriendo también el espíritu de comunidad, a partir del momento en que cada uno quiere tener más beneficios para sí: ya no hay espacio para la comunión ni para el ejercicio del derecho común. Estos síntomas demuestran que ya no se respetan las enseñanzas de los antepasados, llevando al personaje a considerar que el tiempo no sucede. Es decir, una vez que los ejemplos y las leyes de los ancestros no son válidos, la realidad queda profanada, no es legítima porque no se la vive en lo sagrado, como manda la tradición. En consecuencia, está roto el ciclo de la vida, no es posible renacer en una tierra profana y esto provoca su estancamiento o, como dice el personaje, la tierra se vuelve perpetua. Kindzu, al contrario de Muidinga y Tuahir, elige viajar. En este caso, la carretera asume otro sentido dado que el protagonista menciona que esta no le deja salir de sí mismo: representa más bien un resquicio de los lazos con la tradición que es aún capaz de mantener y que, además, le motiva a continuar su búsqueda. A pesar de parecer cansado y vencido por no encontrar su lugar en el mundo, Kindzu es aún capaz de tener esperanzas para seguir su viaje, al saber que no se puede vivir sin que se restablezca el vínculo con los antepasados.

Es interesante observar la comparación del país con una ballena agonizante. Según Chevalier, este mamífero es “símbolo del *continente* y, atendiendo a su contenido, símbolo del tesoro oculto o del mar amenazante. Contiene siempre la polivalencia de lo desconocido; es la sede de todos los opuestos que pueden surgir en la existencia” (CHEVALIER, 1986, p. 172). Igualmente, puede ser un símbolo del soporte del mundo, un cosmóforo. En el siguiente fragmento encontramos la descripción de la ballena, explotada por los hombres justo antes de exhalar su último suspiro, al igual que pasa con la tierra.

De repente um ruído barulhoso nos arrepiava: era o bichorão começado a chupar a água! Sorvia até o mar todo se vazar. Ouvíamos a baleia mas não lhe víamos. Até que, certa vez, desaguou na praia um desses mamíferos, enorme. Vinha morrer na areia. Respirava aos custos, como se puxasse o mundo nas suas costelas. A baleia moribundava, esgoniada. O povo acorreu para lhe tirar as carnes, fatias e fatias de quilos. Ainda não morrera e já seus ossos brilhavam ao sol (TS, p. 23).

Primero el animal, con su capacidad de sorber gran cantidad de agua, representa la potencia del mar por ser capaz de hacer al océano vaciarse y llenarse con su respiración. Hasta entonces, guarda en sí el misterio, pues no se lo puede ver. Cuando finalmente aparece, está moribundo, representando la imagen de “soporte del mundo”, como quien arrastra la tierra a sus espaldas. Sabemos que esta tierra está enferma por la guerra y por la codicia humana y, por esta razón, la ballena no logra resistir al deber de sujetarla; sucumbe igual que ella, aclarando la comparación de Kindzu. En este sentido, hay una paradoja: en vez de sustentar al mundo, es por él sustentada, transformándolo en su lecho de muerte. De esta forma, pasa a revelar lo desconocido con su aparición, es decir, representa el también moribundo estado de la tierra, explotada al punto de poderse ver sus huesos: la esterilidad de los campos, la gente hambrienta y el saqueo de todas las riquezas. La idea de “continente de los opuestos” es evidente al ser, por un lado, abundante en sus carnes, pero, por otro, insuficiente para alimentar a todos. Esto también se ve en la imagen de la tierra, que debería proporcionar alimento a su gente o, por lo menos, ofrecer la posibilidad de ser sembrada; no obstante, por estar profanada, en ella no se puede plantar. En otro fragmento, cuando Kindzu se encuentra sin rumbo por haber perdido a su padre, le comparan a la ballena, diciendo que se contamina con la enfermedad del animal. En muchas culturas tradicionales es común la idea de que entrar en el vientre de la ballena, y luego salir, representa un rito de iniciación. En este sentido, entendemos que el protagonista, al ver la ballena y recibir la revelación de su mensaje, ingresa simbólicamente dentro del animal y, por esto, es como si estuviera igualmente enfermo. Esto ocurre poco antes de que el chico decida emprender su viaje, por lo que entendemos que representa el marco del inicio de su trayectoria iniciática.

Volvemos a los análisis de los significados simbólicos de la tierra y recordamos el principio de la narración, cuando Kindzu expone cómo era la conexión con los antepasados antes de la guerra: “Taímo recebia notícia do futuro por via dos antepassados. [...] Nesses anos ainda tudo tinha sentido: a razão deste mundo estava num outro mundo inexplicável. Os mais velhos faziam a ponte entre esses dois mundos” (TS, p. 16). Este fragmento resume el funcionamiento de la cultura tradicional africana, por medio del contacto con los antepasados y los demás cosmos, a través de la sabiduría de los mayores. Como sabemos, después de la guerra se rompen estos lazos, dejando a los hombres sin identidad y perdidos, cada uno procediendo de la forma que le conviene para intentar

cambiar la situación o bien aprovecharse de ella. Algunos personajes, como Kindzu, Farida, Nhamataca y Siqueleto, actúan proyectando hacia el bien y buscando la reparación de la tierra. Otros, como Muidinga, Tuahir y Virgínia, son subyugados por los más fuertes y están “muertos”, como la tierra, por su inercia e incapacidad de acción. Esto se demuestra en los dos siguientes fragmentos: “– *Meu filho, os bandos tem serviço de matar. Os soldados tem serviço de não morrer. Nós somos o chão de uns e o tapete dos outros*” (TS, p. 30); y “*Mas nós cumprimos destino de tapete: a História há-de limpar os pés nas nossas costas*” (TS, p. 57). En ambos casos, la guerra está transformando al hombre en tierra, es decir, está devolviéndole a su estadio más primitivo, que puede llegar al extremo de metamorfosearse en animales como describe el curandero en la profecía al final de la novela. Además, la idea de que unos se vuelven “suelo” o “alfombra” de otros demuestra que esta especie de regresión del ser humano lleva a la explotación de los más débiles, esto es, una vez que la tierra ya no produce riquezas, éstas se generarán con la sangre de los propios hombres, como denuncia Assane: “– *Agora, em Moçambique, a guerra é como se fosse uma machamba. E se explicou: a guerra gerava altos tacos, cada um semeava uma guerra particular. Cada um punha as vidas dos outros a render*” (TS, p. 130). Un ejemplo de este tipo de actitud es el episodio del pescador que encuentra a Assma en la playa y la expone al público cobrando dinero por ello. Por otra parte, podemos comparar esta imagen de “gente alfombra” a un enterramiento simbólico, lo que significa que volverán a nacer y continuarán el ciclo de la vida cuando les sea posible volver a salir del vientre de la madre primordial, es decir, una vez extinguidas la violencia y la guerra.

Esta falta de ejemplos o modelos de conducta, que deja a las personas desorientadas y las lleva a cometer los disparates más extraños, se nota en el episodio en el que Assane, el secretario del administrador de Matimati, es acusado de ser uno de los culpables del accidente del navío de las provisiones. Por ello es apresado y fuertemente golpeado, lo cual provoca la pérdida del movimiento de sus piernas. Este episodio demuestra, una vez más, el estado caótico de esta tierra, si consideramos que incluso un miembro de la administración local, es elegido como chivo expiatorio por esta misma administración, cuando surgen rumores de que los gobernantes serían los verdaderos culpables por querer robar las provisiones para beneficio propio. El personaje, ahora condenado a una silla de ruedas, comenta:

– *Nem isto guerra nenhuma não é. Isto é alguma coisa que ainda não tem nome.*

Se explicou: antes fosse uma guerra a sério. Se assim fosse teria feito crescer o exército. Mas uma guerra-fantasma faz crescer um exército-fantasma, salteado, desnortado, temido por todos e mandado por ninguém. E nós próprios, indiscriminadas vítimas, nos íamos convertendo em fantasmas (TS, p. 111).

Sus palabras constatan que es imposible saber quiénes son los aliados y los enemigos: lo que se ve son distintas y multidireccionales fuerzas ocultas, actuando de uno u otro lado en pro de sus propios intereses. No obstante, el hecho de ser prácticamente invisibles no significa que sus actos también lo sean; todo lo contrario, los más fuertes tienen el poder de subyugar a la gente, transformándola en espectros igualmente invisibles, desorientados y aterrorizados que no saben qué temer ni cómo defenderse. La guerra civil, que promueve la lucha entre hermanos de la misma tierra, se vuelve aún más grave, una vez que ambos lados están desprovistos de sus raíces, sin parámetros de acción, de lo cual resulta un juego desequilibrado en el que la violencia triunfa al no encontrar a un opositor equivalente.

Aunque Kindzu parta en busca de una solución o mejora, el viaje del protagonista desagrada al espíritu de su padre, no solo por el hecho de abandonar su tierra, sino también por creer que el hijo no le dedica las debidas ceremonias fúnebres. No obstante, el protagonista realiza todos los rituales que le recomienda el curandero, lo que nos revela que la comunicación entre los vivos y los antepasados está imposibilitada, de forma que los dos mundos están totalmente apartados el uno del otro. Por esta razón, el padre no se entera de la realización de los ritos y, además, el camino que el protagonista desea trazar en su viaje no puede ser sacralizado. Taímo le alerta: “– *E tu, filho, que andas por esses caminhos selvagens? Não sabes esses trilhos não foram limpos dos xicuembos*<sup>115</sup>? *Ou queres cair nas boas desgraças?*” (TS, p. 44). La ruptura con la tradición impide igualmente la realización de otros rituales, no solo los funerarios. De esta forma, el viaje de Kindzu tampoco puede ser sacralizado. Es importante recordar que, en África, se cree que la hechicería corresponde a la acción de las fuerzas del mal y puede ser combatida por el curandero, persona debidamente capacitada para ello. Así, queda todavía más evidente que, en el momento actual, la maldad, la violencia y la codicia de los hombres

---

<sup>115</sup> Xicumbo: feitiço. Glosario de *Terra sonâmbula*.

está venciendo la batalla y las fuerzas de los curanderos no pueden hacer frente a tanta perversidad.

Anteriormente, analizamos la historia de Nhamataca que quiere construir un río en un intento de restablecer el vínculo con los antepasados, pero éste no es el único personaje que quiere hacerlo. En su trayectoria, Muidinga y Tuahir se cruzan también con el viejo Siqueleto, que les captura en una trampa y luego les quiere enterrar vivos. “– *Ele diz que nos vai semear. – Semear? – Não sabe o que é semear? É isso que nos vai fazer. Ele quer companhia, quer que nasça mais gente*” (TS, p. 65). El hombre se queda solo en su pueblo después de que todos mueren o se van, y cree que si entierra a los visitantes puede repoblar el mundo. Si consideramos la imagen de la tierra como la madre primordial, comprendemos la intención de Siqueleto, es decir, si planta a algunos hombres, otros más brotarán del vientre materno. Como indicamos en el capítulo anterior, en las creencias tradicionales el hombre se compara a una simiente que, cuando es sembrada, renace y se regenera, fomentando la recuperación de la propia tierra. Según el punto de vista de Muidinga, Siqueleto representa el último intento de la humanidad de reconciliarse con la naturaleza, es decir, el último hilo que posibilita el contacto con los ancestros y, cuando éste muere, con él desaparece la esperanza: “Com ele todas as aldeias morriam. Os antepassados ficavam órfãos da terra, os vivos deixavam de ter lugar para eternizar as tradições. Não era apenas um homem mas todo um mundo que desaparecia” (TS, p. 49). Si se considera la creencia de algunas sociedades tradicionales de que el regreso a la tierra natal provee una forma de renovación de la energía (CHEVALIER, 1994, p. 643), deducimos que, para el pueblo de Siqueleto, la renovación ya no es posible puesto que las raíces están totalmente destruidas y la tierra está estéril. Se nota en su historia la misma dificultad de Nhamataca en lograr el objetivo de promover la regeneración de la tierra.

Otro simbolismo importante contenido en este episodio es el de los dientes: el viejo alega que los dientes invitan al hambre y, por esto, arranca los suyos y los mete dentro de una lata que sacude diciendo que el sonido producido es su música. Hay una amplia simbología asociada a los dientes, que Chevalier describe en su *Diccionario de Símbolos*. Entre los bambara pueden representar alegría, juventud, trabajo, agresividad y perseverancia, y perderlos significa estar desposeído de estas características: “es la pérdida de la energía vital” (CHEVALIER, 1986, p. 417). En consecuencia, entendemos que, en el intento de recrear la vida, el hombre aprisiona su propia energía vital dentro de



la lata con los dientes, como única forma de preservarla. Análogamente a los dientes, Siqueleto representa juventud cuando se compara a un árbol – imagen que analizaremos en detalles más adelante –, además de trabajo y agresividad en la captura de los visitantes. La perseverancia se nota en el esfuerzo de mantenerse vivo en el mismo sitio y repoblar su tierra: “Para ele só havia uma maneira de ganhar aquela guerra: era ficar vivo teimando no mesmo lugar” (TS, p. 66). La alegría está contenida en la música generada por los dientes. Esta concentración del simbolismo de los dientes es aún más evidente cuando Siqueleto muere y se transforma en simiente, o sea, la energía vital se transforma en una partícula capaz de generar vida.

Regresamos nuevamente a la simbología de la tierra y analizamos específicamente el simbolismo contenido en la captura de Muidinga y Tuahir cuando los dos se caen en un agujero cavado por Siqueleto. En el tiempo en que están allí sin saber qué les pasa, se duermen, y Muidinga sueña con memorias de su pasado que antes no era capaz de recordar: “Muidinga se revê menino, saindo de uma escola. Mas nenhum rosto é legível, mesmo a escola não possui fachada. Confusas vozes lhe afluem: chamam por si! Lhe chamam um outro nome. Tenta desesperadamente entender esse nome. Mas os sons se desfocam, em eco de cacimbo. Depois, tudo se esfuma, anoitece dentro do seu sonho” (TS, p. 65). Aunque sean memorias confusas y dispersas, es lo primero que el niño logra recordar de su vida; por esta razón, consideramos que él pasa por un ritual de enterramiento simbólico que le proporciona una especie de renacimiento a través de la recuperación de estas evocaciones. Los recuerdos le devuelven la sensación de existir, perdida junto con su memoria, dando la idea de que muere y vuelve a renacer después de salir otra vez del vientre de la madre primordial; esto representa un primer paso en la búsqueda de su identidad. Tuahir, por otra parte, tiene la inspiración de decir a Siqueleto que mejores tiempos van a venir, contándole una versión del mito de la edad de oro: “Tuahir prossegue arrebatado: diz que ouviu falar de países ricos onde a gente já nem tem que cavar a terra: enterra-se a enxada, bem direito no chão. Do cabo brotam árvores, plantas cheias de verde. – *Seremos assim, também*, sentenciou” (TS, p. 67). Las palabras del viejo tranquilizan no solo a Siqueleto, sino también a Muidinga, que además se sorprende y se alegra con la esperanza presente en el discurso de su compañero, antes siempre muy pesimista. Al final de su historia, Tuahir mismo sugiere que está mintiendo; no obstante, queda claro que, también para él, el enterramiento trae una especie de cura para su desesperanza, puesto que, al salir del agujero, puede encontrar una chispa de optimismo aunque fuera con el solo objetivo de salvarles la vida.

Según el *Diccionario de Mitos* de García Gual, los mitos de las edades míticas con nombre de metal se remontan a la tradición griega. Explican “por qué el mundo es tan penoso y está tan deteriorada la convivencia humana, como si se hubiera ido gastando y pervirtiendo la raza humana desde la época inicial áurea, en que [el hombre] vivía en la vecindad de lo divino”<sup>116</sup>. El autor añade que a esta época áurea se opone el mito del progreso, basado en la idea de que los dioses no enseñan todo a los hombres: éstos con el tiempo van haciendo descubrimientos y mejorando sus condiciones de vida. Estos mitos están presentes igualmente en otras culturas, y es interesante observar el significado que representan en este episodio. En esta tierra, la llegada del colono y de una supuesta modernidad que trae consigo es lo que desencadena el desorden actual; de esta forma, al anunciar la vuelta de los tiempos áureos, cuando dioses y humanos vivían en comunión y había abundancia de alimentos, Tuahir expone esta oposición tradición / modernidad. Asimismo, evidencia que la situación provocada por este conflicto, responsable por la ruptura con los antepasados, llega a un límite insoportable: la tierra está estancada y no hay esperanza. El progreso en este país no funciona y, al contrario, es la causa del deterioro del hombre y de la tierra.

Encontramos otra manifestación del sentido simbólico de la tierra bajo una perspectiva distinta al principio del viaje de Kindzu; hay una ocasión en que, mientras el protagonista camina por la playa, empiezan a salir manos del suelo intentando agarrarle los pies; luego surge un fantasma que cava un agujero en la arena y le manda entrar diciéndole: “– *Fica saber: o chão deste mundo é o tecto de um mundo mais por baixo. E sucessivamente, até ao centro, onde mora o primeiro dos mortos*” (TS, p. 42). El protagonista entra en el agujero y pierde el conocimiento. Al salir, sueña con su padre y tiene de él revelaciones. Primeramente, entendemos que esas manos representan a los antepasados del personaje, incluyendo posiblemente a su padre, que están en otro cosmos e intentan impedir que él prosiga su viaje por estar alejándose cada vez más de su tradición. Por otra parte, la idea, presente en la afirmación del fantasma, de que los distintos mundos están conectados, nos sirve para complementar el análisis anterior que hemos hecho de este sueño de Kindzu. Allí sugerimos que el poder ambiguo de vida y muerte contenido en el mar proporciona el contacto con el mundo de los muertos. Ahora, añadimos que el enterramiento simbólico de Kindzu es otro factor que ayuda en la

---

<sup>116</sup> GARCÍA GUAL, Carlos. *Diccionario de mitos*. Barcelona: Planeta, 1997, p. 139.

reconexión con el más allá y, consecuentemente, con su padre; es decir, el ritual también genera una especie de umbral, una fuerza complementaria que facilita el contacto entre ancestros y vivientes.

La imagen de solidaridad entre la fertilidad de la tierra y la fertilidad femenina que se influyen mutuamente está igualmente presente en el texto. El primer caso está en la memoria de Kindzu de su madre comiendo tierra “para segurar os sangues dentro do corpo” (TS, p. 22). Entre los africanos es común la costumbre de comer tierra como “símbolo de identificación. El sacrificador prueba la tierra, la mujer embarazada la come. El fuego nace de la tierra comida. Se dice, entonces, que el Vientre se alumbra” (CHEVALIER, 1994, p. 642). El protagonista recuerda que, en los tiempos en que comía tierra, la madre era feliz, tenía a sus hijos alrededor suyo y el vientre lleno de vida y energía; pero poco a poco todos se fueron o murieron, dejándola sola. De esta forma, la solidaridad de ella con la tierra no ocurre solo a través de la fertilidad, sino por estar igualmente abandonada, sin vínculos, sin tradición, sin pasado y sin futuro. Cuando Kindzu decide partir, su madre le dice que está otra vez embarazada, aunque ambos sepan que esto no es posible. Lo que parece un acceso de locura es, de hecho, el intento de la mujer, madre como la tierra, de mantener vivos a su hogar y a su familia a través de la fecundidad de su vientre, para garantizar de esta forma la fertilidad de la tierra y, consecuentemente, su futuro y el de los suyos. El abandono de la madre es otra culpa que Kindzu carga en su viaje, lo que queda más obvio por esta analogía madre/tierra.

El segundo episodio en que esta solidaridad entre la fertilidad de la tierra y de las mujeres está presente es el de las ancianas profanadoras con quienes Muidinga se cruza mientras vaga solo por la carretera. Dichas ancianas están realizando un ritual para expulsar a las langostas que comen las plantaciones y cuando se dan cuenta de que el niño mira el ritual, lo violan una después de la otra. Más tarde, Tuahir encuentra a Muidinga y le explica que la razón del acto se debe a la prohibición de la presencia masculina en este ritual. Esta prohibición igualmente se puede explicar por la solidaridad femenina con la tierra, o sea, como colaboradoras en la fertilidad mutua, las mujeres son las que deben trabajar y sacralizar la tierra. Por otra parte, el hecho de haber sido violado por todas ellas hace referencia a los rituales orgiásticos, realizados comúnmente en las sociedades tradicionales para promover la fertilidad de los campos y de los animales. Es curioso observar que el propio título del capítulo, *Idosas profanadoras*, transmite la ambigüedad de este ritual, puesto que si las mujeres intentan purificar los campos, no se las debería

llamar profanadoras. Por otro lado, si consideramos que, para Muidinga, resulta una experiencia traumática, se puede entender que el profanado es el niño que aún no había sido sexualmente iniciado. Es como si las viejas le hubieran profanado para provocar la acción inversa, es decir, volverlo sagrado a fin de no comprometer la realización del ritual. De esta forma, el hecho acaba por asumir un papel de rito de pubertad para el niño pues, a partir de entonces, el viejo Tuahir empieza a contarle historias de las mujeres con las que tiene experiencias y le enseña a practicar el onanismo.

El papel influyente de los colonos y demás extranjeros en el proceso de aculturación y de ruptura con la tradición está representado en algunos tramos de la novela, como el siguiente pensamiento de Kindzu comparándose con Farida:

Entendia o que me unia àquela mulher: nós dois estávamos divididos entre dois mundos. A nossa memória se povoava da fantasmas da nossa aldeia. Esses fantasmas nos falavam em nossas línguas indígenas. Mas nós já só sabíamos sonhar em português. E já não havia aldeias no desenho do nosso futuro. Culpa da missão, culpa do pastor Afonso, de Virgínia, de Surendra. E sobretudo, culpa nossa. Ambos queríamos partir. Ela queria sair para um novo mundo, eu queria desembarcar numa outra vida. Farida queria sair de África, eu queria encontrar um outro continente dentro de África (TS, p. 92-93).

El protagonista refuerza que la pérdida de sus referencias culturales no se da sólo por influencia de los colonos, sino también por todo lo que viene remolcado a su llegada al país, como las misiones religiosas y los inmigrantes de otras zonas. Además, la actitud de la gente autóctona favorece este proceso, puesto que, en vez de luchar por la preservación de la tradición, deciden escaparse. En este tramo es evidente el conflicto entre tradición y modernidad, una batalla injusta, si tenemos en cuenta que al provocar la ruptura con las formas tradicionales de conocimiento, deja al pueblo africano sin condiciones de reaccionar; por no saber quiénes son ni qué hacer, las dos únicas alternativas son la fuga o la guerra.

En otros fragmentos encontramos la imagen del extranjero como elemento extraño, no perteneciente al lugar. Al tener en cuenta las creencias africanas de que el hombre pertenece al sitio donde nace porque allí están enterrados sus antepasados, comprendemos el núcleo de la cuestión del extranjero en *Terra sonâmbula*. Sin embargo vimos que, por la situación de guerra en la que se encuentra el país, casi toda la gente vive como extranjera por haber perdido su vínculo con la tradición. Esta idea está presente en el momento en que Muidinga y Tuahir son capturados por Siqueleto. “Por que motivo ele

não recebia bem os visitantes como ordenavam as velhas leis hospitaleiras? De facto, responde o velho, não é assim a maneira da nossa raça. Antigamente quem chegava era em bondade de intenção. Agora quem vem traz a morte na ponta dos dedos” (TS, p. 67). La declaración del viejo solitario desvela por qué ya no actúa como manda la tradición, que dicta que los extranjeros deben ser bien recibidos. Una vez que todas las antiguas normas de conducta pierden el sentido y no hay nuevos modelos a seguir, no se puede confiar en nadie; la regla vigente pasa a ser la auto-defensa, aunque esto signifique el ataque al extranjero, como hace Siqueleto. La tierra y la gente, que no pueden contar con la tradición, se quedan totalmente indefensas delante del mal y de la violencia.

Farida, igualmente, vive una situación de extranjera en su propia tierra. De niña, es obligada a dejar el pueblo por ser considerada una maldición y termina por llegar a la casa de una pareja de portugueses que la cuida por un tiempo. Poco a poco, la portuguesa Virgínia empieza a notar el deseo de su marido hacia la joven y, para protegerla, la lleva a vivir a la misión católica. Un día Farida va a la casa para visitar a la mujer y no la encuentra, así se vuelve presa fácil del portugués, que la viola; entonces, otra vez sola en el mundo, decide volver a su pueblo pensando que allí la van a acoger. Sin embargo, su tía Euzinha le explica “Que a gente da aldeia não haveria de a querer ali, ida e voltada, outrora menina da terra, hoje mulher de visita. Se saíra, cortara os laços, não devia mostrar o golpe da partida. Porque nela lhes doía o terem ficado. A formiga incomoda é dentro das roupagens” (TS, p. 79). La gente de su tierra la condena por haber abandonado su sitio, porque al dejar su pueblo rompe los vínculos con su lugar, dejando de pertenecer a él. Asimismo, ella misma sufre por estar en esta situación: se siente condenada y aún más desgraciada por ser rechazada por la gente que antes consideraba suya. Según Chevalier, la hormiga representa un “símbolo de actividad industriosa, de vida organizada en sociedad” (CHEVALIER, 1986, p. 576). Esto explica la molestia provocada por la hormiga, es decir, la presencia de Farida causa incómodo por ser ejemplo vivo de la ruptura del orden y de la vida en sociedad que deberían ser respetados. Además, la chica está embarazada de un niño mulato, hijo del portugués, que, seguramente, será también discriminado por ser en parte extranjero. El caso es tan grave que la tía le recomienda decir a todos que el niño es albino y le explica que, según la tradición, el albinismo ocurre cuando un rayo cruza el vientre de la madre embarazada. Por fin, la chica no se siente madre y decide dejar a su hijo para ser criado en las misiones. De esta forma, Farida sufre otra maldición volviéndose doblemente rechazada, puesto que es mejor admitirse maldita por los dioses con un niño albino a asumir la verdadera paternidad de su hijo. De esta

forma, se evidencia una vez más la resistencia de la gente autóctona frente a los extranjeros, sobre todo, a los colonos portugueses, que invaden y colonizan África y después la dejan en una situación caótica.

Mientras Farida se lamenta por ser excluida de todos los lugares, Carolinda, que es su hermana sin saberlo, envidia a la primera justamente por haber tenido la oportunidad de escaparse de esta tierra a la que considera miserable. “Ou seria inveja da outra estar a caminho de sair daquele inferno? Sim, Farida fugia da pequeninez daquele lugar mesmo que o fizesse pela loucura de embarcar num barco encalhado. Mas sempre era uma viagem, uma saída daquele inferno. Era essa fuga que Carolinda não podia aceitar” (TS, p. 173). Es interesante notar la oposición de los deseos de las desconocidas hermanas. Carolinda es, al principio, la gemela “condenada a la muerte”; logra sobrevivir clandestinamente al ser adoptada e ir a vivir a otro pueblo. Su deseo es salir de su tierra: tiene ganas de soñar, de viajar, de conocer el mundo. Farida es la que tiene el “permiso de vivir”; sin embargo, nunca logra encajar, es condenada a habitar el bosque con su madre, luego tiene que dejar a la familia que le cuida. Al ser violada tiene que irse de la misión, sin que su pueblo la vuelva a aceptar y, por último, se aloja en un barco encallado porque es perseguida por su propia hermana; su sueño es refugiarse en un faro. Carolinda, que primeramente es condenada a la desaparición, acaba por tener una situación aparentemente privilegiada; no sufre e ignora todo el mal que la madre y la hermana padecen, además pertenece a su pueblo y no está sola ya que tiene a su marido, aunque no se lleve bien con él. Farida, a la que se permite vivir, es el ser excepcional, es perseguida desde niña sin jamás pertenecer a ningún sitio y pierde incluso a su hijo. Podemos observar claramente que ninguna de las dos está contenta, ambas buscan un sentido para sus vidas, una quiere pertenecer y la otra quiere liberarse de la pertenencia. En esta oposición podemos notar que están condenadas igual que la tierra, desvinculadas de los antepasados, desprovistas de identidad. Por otro lado, si consideramos que las gemelas son hijas de los dioses, están separadas de su lugar de pertenencia y, por esto, no logran encontrar su sitio. La última declaración de Farida demuestra esta idea:

*Não acreditas nos xipocos<sup>117</sup>? Pois eu sou da família dos xipocos. Me ensinaram a apagar essa parte de mim, crenças que alimentavam nossas antigas raças. Agora, não é que acredite neles, nos espíritos. Sei que sou um deles, um espírito que vagueia em desordem por não saber a exacta fronteira que nos separa de vocês, os vivos. Nós somos sombras no teu mundo, tu jamais nos tinhas*

---

<sup>117</sup> Xipoco: fantasma (lo mismo que psipocos). Glosario de *Terra sonâmbula*.

*escutado. É porque vivemos do outro lado da terra, como o bicho que mora dentro do fruto. Tu estás do lado de fora da casca* (TS, p. 86).

Al admitir su herencia sobrenatural y añadir que los límites entre los diferentes cosmos no están claros, Farida confirma su condición de extranjera en todas partes por no saber ya cuál es su verdadero mundo; lo mismo pasa con Carolinda. Además, confirma a Kindzu la revelación de su padre de que el más allá se encuentra igualmente desordenado por el caos provocado en la tierra. Esto hace que los habitantes de los demás mundos vengan a la tierra en un intento desesperado, como el de los que en ella viven, de lograr restablecer el vínculo con los antepasados y con esto recuperar el orden natural de la vida.

En este contexto es igualmente importante mencionar una vez más a Surendra Valá, el indio rechazado por ser extranjero, que decide irse del país de Kindzu por no sentirse perteneciente al lugar: “– *Tu tens antepassados, Kindzu. Estão aqui, moram contigo. Eu não tenho, não sei quem foram, não sei onde estão. Vês, agora, o que aconteceu? Quem é que me veio consolar? Só tu, mais ninguém*” (TS, p. 28). El desahogo del indio confirma que, por no tener lazos con la tierra, no podrá nunca pertenecer ni ser como la gente de allí, siempre estará solo por estar alejado de sus antepasados.

Otra cuestión fundamental relacionada con los significados simbólicos de la tierra en la novela es su título: Tierra sonámbula. Uno de los epígrafes de la obra explica: “*Se dizia daquela terra que era sonâmbula. Porque enquanto os homens dormiam, a terra se movia espaços e tempos afora. Quando despertavam, os habitantes olhavam o novo rosto da paisagem e sabiam que, naquela noite, eles tinham sido visitados pela fantasia do sonho. (Crença dos habitantes de Matimati)*” (TS, p. 5). Es interesante resaltar que el epígrafe habla del hecho en su sentido positivo, refiriéndose a la fantasía del sueño que transmite la sensación de los cambios como beneficios para la tierra y la gente. Sin embargo, la tierra que vemos en la novela se encuentra destruida y desvinculada de sus raíces, lo que nos lleva a concluir que su sonambulismo es un intento desesperado de recuperar la tradición. De la misma forma que muchos de los personajes, la tierra también reacciona contra la guerra y busca una manera de salvarse a sí misma y a su gente. Los cambios provocados por sus movimientos son evidentes en la historia de Muidinga y Tuahir, quienes, mientras están en el autobús, notan mudanzas graduales en el paisaje, hasta darse cuenta de que es la carretera la que se está moviendo, y no ellos. Las alteraciones percibidas por los personajes se ven igualmente positivas y transmiten al niño

un sentimiento de esperanza, como si, al moverse, la tierra estuviera logrado su objetivo: “Muidinga repara que a paisagem, em redor, está mudando suas feições. A terra continua seca mas já existem nos ralos capins sobras de cacimbo. Aquelas gotinhas são, para Muidinga, um quase prenúncio de verdes. Era como se a terra esperasse por aldeias, habitações para abrigar futuros e felicidades” (TS, p. 49). La descripción comprueba que, de forma muy sutil, el paisaje va mejorando.

Más adelante, el niño se entera de que los cambios sólo ocurren en las noches en las que lee los cuadernos de Kindzu, dejando claro que la tierra se está moviendo a partir de sus escritos, lo que se comprueba al final cuando éste avista a Muidinga en la playa, instantes antes de morir. “A paisagem chegara ao mar. A estrada, agora, só se tapeteia de areia branca” (TS, p. 194). Estos hechos demuestran el papel del acto de escritura y, consecuentemente, de contar historias en el proceso de restablecimiento del vínculo con la tierra, puesto que la actitud y los sueños de Kindzu despiertan el sentido positivo del epígrafe. Por su parte, el protagonista también descubre que la tierra se está moviendo por otra revelación de su padre: “– *Mas pai, o que passa com esta nossa terra? – Você não sabe, filho. Mas enquanto os homens dormem, a terra anda procurar. – A procurar o quê, pai? – É que a vida não gosta sofrer. A terra anda procurar dentro de cada pessoa, anda juntar os sonhos. Sim, faz conta ela é uma costureira dos sonhos* (TS, p. 182). El viejo Taímo aclara a su hijo que la tierra necesita los sueños de los vivientes para recuperarse. Por ello, concluimos que lo que ocurre es exactamente igual a lo propuesto en el epígrafe: una tierra que se mueve a partir de los sueños de su gente, una verdadera madre intentando acercar la felicidad a sus hijos. Si los sueños son capaces de hacer revivir recuerdos de tiempos inmemoriales, puede que, a través de ellos, sea posible al hombre volver a reconocer sus vínculos con la tierra y sus antepasados y, de esta forma, recuperar su tradición y encontrar su identidad mientras los “escritos se vão transformando en páginas da terra” (TS, p. 204).

## EL ÁRBOL Y LA MONTAÑA

Al dar continuidad al estudio de los elementos naturales de la novela, analizamos en primer lugar los significados simbólicos del árbol, cuya imagen es bastante recurrente en *Terra sonâmbula*. Si recordamos algunos de los conceptos mencionados en el apartado anterior, el árbol significa el constante poder renovador del Cosmos, es decir, el ciclo de la vida y su fruto puede traer juventud y sabiduría. Además, por su imagen vertical,



representa un *axis mundi*, o sea, el Centro de Mundo, lugar sagrado por excelencia, capaz de permitir el tránsito entre los tres cosmos. La primera imagen de este elemento que nos llama la atención en la novela es el nombre de Kindzu: “Sou chamado de Kindzu. É o nome que se dá às palmeritas mindinhas, essas que se curvam junto às praias. Quem não lhes conhece, arrependidas de terem crescido, saudosas de rente chão? Meu pai me escolheu para esse nome, homenagem à sua única preferência: beber sura, o vinho das palmeiras” (TS, p. 15). La descripción de la palmera revela una contradicción, puesto que, si por un lado es un árbol, elemento normalmente exuberante y vertical, por otro, este está orientado hacia abajo transmitiendo la idea opuesta. Esta paradoja refleja la propia situación de Kindzu, siempre visto como ser excepcional en su familia, representando una especie de “oveja negra”. Su madre le condena: “– *Tive tantos filhos, tantíssimos. Todos foram, ficaste só tu, Kindzu. Logo tu, o pior*” (TS, p.22). La imagen de las palmeras arrependidas por haber crecido corresponde a la incapacidad del personaje de encontrar su lugar en el mundo, como si estuviera atrapado o plantado, sin poder moverse. De hecho, si tenemos en cuenta el perturbado viaje que realiza, notamos que, si las palmeras miran hacia abajo, Kindzu mira hacia atrás: no es capaz de evolucionar por estar anclado a su pasado y a la culpa que siente por abandonar la familia y la tierra. Sin embargo, en un juego contradictorio, es él el que sale en busca de una solución, es el representante de su pueblo en la lucha contra la violencia y, en este sentido, el poder renovador del árbol regalado por su nombre le inyecta fuerzas para seguir adelante.

En el episodio del entierro de Taímo, después de su muerte surgen árboles con frutos sagrados llenos de riquezas que desaparecen enseguida debido a la ambición de los hombres. El viejo muere por abusar de la bebida alcohólica extraída de los frutos de estas palmeras; si consideramos que el fruto del árbol sagrado suele ser fuente de juventud, entendemos que el personaje, en vez de alcanzar la juventud, es premiado con la vida eterna en el más allá o bien la continuación del ciclo de la vida. El árbol simboliza igualmente el poder de curación de todos los vegetales; de esta forma, para el viejo la muerte significa una especie de recuperación; dado que no se encuentra bien en este mundo antes de morir, no está en su perfecto juicio y vive aterrorizado por las pesadillas, tiene otra oportunidad después de la muerte. En este sentido, su tránsito a otro cosmos representa un renacimiento capaz de generar energía renovadora en este mundo, manifestada a través del poder de las palmeras fructíferas que surgen después de su muerte. No obstante, los beneficios duran poco porque la humanidad ya no se rige por los

preceptos antiguos de la comunidad, no es capaz de compartir ni de preservar el poder vital de la naturaleza. Como vimos, la destrucción de las palmeras provoca un diluvio, es decir, la cólera de los dioses se manifiesta por el asesinato de una fuente sagrada de vida.

Una imagen semejante se encuentra al final del episodio de Siqueleto ya mencionado. A pesar de muy viejo, el personaje afirma: “– *Eu sou como a árvore, morro só de mentira*” (TS, p. 66), exponiendo el sentido de ciclo vital representado por el simbolismo de este elemento y reforzando la idea de juventud que mencionamos, asociada igualmente a la imagen de los dientes. Luego, al descubrir que Muidinga sabe escribir, desiste de matar a los visitantes y simplemente pide al niño que escriba su nombre en el tronco del árbol y anuncia: “– *Agora podem-se ir embora. A aldeia vai continuar, já meu nome está no sangue da árvore*” (TS, p. 69); luego desaparece transformándose en semilla. Este acto acumula dos representaciones, ambas llevando a la idea del rescate de la tradición: la primera, vinculada al árbol que, con su poder renovador del Cosmos, es capaz de transformar una simiente, el propio Siqueleto, en nueva fuente de vida en la tierra, con potencial para repoblarla. La segunda, se conecta al acto de escritura, que ayuda a mantener la tradición y, de esta forma, el restablecimiento del vínculo con la tierra que trae de vuelta la vida.

En otras representaciones, encontramos la imagen del árbol como fuente de conocimiento, en el momento en que Kindzu decide partir en su viaje y desea consultar a los ancianos del pueblo. “Fui ao centro da aldeia, à grande sombra do canhoeiro<sup>118</sup>. Lá sentavam os mais velhos, de manhã até de noite. Eu queria ouvir as suas sabedorias” (TS, p. 15). En este contexto el personaje imagina que encontrará a los mayores reunidos alrededor de un árbol compartiendo su sabiduría. Sabemos que, en las culturas tradicionales, los ancianos son considerados los sabios, los que conocen los mitos, los ritos y las leyendas de la comunidad, y tienen la responsabilidad de transmitirlos a las generaciones siguientes. En este sentido, el árbol asume también su significado de Centro del Mundo, dado que actúa como guardián de la tradición, como el único lugar que permanece sagrado en esta tierra profanada. No obstante, los mayores también empiezan a sentir los efectos de la violencia; Kindzu describe lo que encuentra de hecho: “Aquele grupo de idosos, de repente, me pareceu estar perdido também. Já não eram sábios mas crianças desorientadas. Mais que ninguém, eles sofriam a visão da terra em agonia. Cada

---

<sup>118</sup> Canhoeiro: árvore da fruta nkanhu de onde se extrai a bebida usada em cerimónias tradicionais do Sul de Moçambique. Nome científico: *Sclerocarya birrea*. Glosario de *Terra sonâmbula*.

casa destruída tombava em ruínas dentro de seus corações” (TS, p. 30). Esta situación demuestra que el poder de renovación y de fuente de conocimiento del árbol no son suficientes para preservar el orden y la tradición en esta tierra, dejando a todos, sobre todo a los mayores, destrozados y desubicados.

Este mismo sentido de fuente de conocimiento está presente en el pasaje en que Kindzu va en busca del pastor, su antiguo profesor:

Cheguei na ordem dos respeitos: encontrei foi luto. O professor tinha sido assassinado. Acontecera na noite anterior. Cortaram-lhe as mãos e deixaram-lhe amarrado na grande árvore onde ele teimava continuar suas lições. As mãos dele, penduradas de um triste ramo, ficaram como derradeira lição, a aprendizagem da exclusiva lei da morte (TS, p. 14).

Sin embargo, en este fragmento, el simbolismo del árbol del conocimiento adquiere el sentido precisamente opuesto, si consideramos que, al atar el cuerpo del profesor asesinado al árbol, matan la fuente de sabiduría aniquilando todas las posibilidades de educación del pueblo. El hecho de haberle cortado las manos demuestra que la gente está “de manos atadas”, es decir, ya nadie puede actuar en favor de la cultura. Este acto revela la represión de los gobernantes con el objetivo de mantener a la gente ignorante, impidiéndola de adquirir sabiduría para seguir explotándola, robándole y maltratándola.

En la relación de Farida y Virgínia un árbol permite igualmente la transmisión del conocimiento en los momentos en que la vieja, añorando su tierra natal, cuenta historias a la chica debajo de un árbol y luego le pide que le escriba cartas fingiendo ser uno de sus familiares de Portugal. Esta actitud disparatada refleja el estado de espíritu de la mujer, quien llega a veces a demostrar que no se encuentra en su perfecto juicio por estar muy defraudada con la destrucción de la tierra que adopta como suya.

Ali estava ela, varandeando no exercício da sua última meninez. Em nenhuma data os carros por ali poeiram. As cidades agora são muito longe, a guerra rasgou os cantos da terra. A portuguesa se vai deixando em tristonhas vagações. Branca de nacionalidade, não de raça. O português é sua língua materna e o makwa, sua maternal linguagem. Ela, bidiomática (TS, p. 158).

Entendemos que la portuguesa se encuentra sin identidad por haber perdido las dos referencias ancestrales que tiene, tanto la nativa portuguesa, como la adoptiva mozambiqueña. De esta forma, su actitud representa, por un lado, un intento de rescatar su tradición materna, a través del restablecimiento de los lazos con sus antepasados, que

se hace posible por intermedio del simbolismo del árbol en cuanto *axis mundi*. Por otro lado, es una forma de transmitir esta tradición a Farida, como si la vieja buscara un descendiente para continuar su legado, y lo hace siguiendo los pasos de su cultura adoptiva, o sea, a través del acto de contar historias debajo del árbol sagrado. Una de las historias que cuenta es la de su abuelo que, una vez naufragado, construye un faro que está abandonado desde su muerte. El deseo de la chica de reanudar el funcionamiento del faro es una forma de encontrar finalmente su lugar, apropiándose de otra cultura, para tener una opción de hacerse útil en su propia tierra, es decir, en la búsqueda por su identidad acaba por ayudar a Virgínia a recontrarse con la suya.

El árbol conserva su representación de Centro del Mundo incluso en el campo de desplazados, un sitio absolutamente caótico según la descripción de Kindzu: “De facto, era coisa de pasmar a tristeza. O centro se espalhava como ruínas da própria terra, castanhas da cor do chão. Aquela gente dormia ao relento, sem manta, sem côdea, sem água. Se cobriam com cascas de árvores, vegetantes cheios de poeira” (TS, p. 182). Más adelante el personaje añade que la gente del campo se reúne alrededor de un árbol para celebrar la llegada de nuevos desplazados y realizar rituales. El elemento representa, de esta forma, una especie de templo, el único sitio que se puede considerar sagrado en un ambiente tan desolador. De hecho, esta aproximación a lo sagrado puede representar también un último intento desesperado de activar el poder regenerativo del árbol y, a través de él, recuperar la paz. Por otra parte, el uso de las cáscaras como manta demuestra igualmente su poder curativo; en este caso, representa un mínimo confort contra el frío. Se nota que toda la gente de ese país está en una incesante lucha por preservar su tradición, incluso aquellos que ya no tienen tierra y están condenados a ser explotados y humillados en los campos de desplazados, donde se les niega, inclusive, la comida.

Durante la noche en que Kindzu duerme en el campo, en medio de la oscuridad, una mujer a la que él no logra reconocer le busca y ambos tienen relaciones sexuales. Al día siguiente cae una maldición en el lugar: al encender el fuego las ollas empiezan a romperse. Entonces Quintino explica a Kindzu: “num lugar novo, como aquele, ninguém pode fazer namoros, nos primeiros tempos. Para os que chegavam, aquele campo era recente, cheio de interdições. Violar essa espera iria trazer grande desgraça” (TS, p. 190). Según el *Diccionario de Símbolos* de Chevalier, “la unión sexual simboliza la búsqueda de la unidad, el apaciguamiento de la tensión, la realización plena del ser” (CHEVALIER, 1986, p. 969). Por otra parte, la olla o el pote, según el mismo autor, representan una

analogía con el útero y entre los bambara es símbolo del conocimiento. De esta forma, entendemos que la prohibición de las relaciones sexuales en un sitio nuevo se vuelve inconveniente porque el lugar no está todavía sacralizado, ni se ha realizado el ritual de bienvenida a los recién llegados. Esto impide que el acto sea igualmente sacro; además, la ruptura de las ollas confirma la analogía con el útero, en este caso, impedido de fecundar como la olla rota no sirve para cocinar. Si se analiza la cuestión bajo la perspectiva del pote como símbolo del conocimiento, su destrucción demuestra que este sitio, por ser nuevo y estar aún en desarrollo, no ha proporcionado aún conocimientos suficientes que permitan prosperar en él.

Concluidos los análisis de las imágenes del árbol, procedemos al de la montaña que, según vimos en el apartado anterior, acarrea un simbolismo similar al del árbol: el de *axis mundi* que permite el tránsito entre los distintos cosmos. En su *Diccionario de Símbolos*, Chevalier añade que, para los africanos, la montaña es un sitio frecuentado por dioses y espíritus y es un mundo lleno de secretos. “Es uno de los lugares donde reside lo sagrado; no se puede penetrar allí sin un guía (el iniciador), bajo pena de mortales peligros: símbolo del deseo de la iniciación, al mismo tiempo que de sus dificultades” (CHEVALIER, 1986, p. 726). En un pasaje de la novela en el que Muidinga y Tuahir juegan que son Kindzu y Taímo, respectivamente, para distraerse de la monotonía de la carretera, ocurre el siguiente diálogo:

– *Estás a ver o monte, Kindzu?*, pergunta Tuahir.

– *Estou. Quem sabe Gaspar anda por lá, neste momento?*

– *Não anda, com certeza. Aquele monte é proibido*, disse o velho.

E prosseguiu: aquele era o lugar onde há muito enterraram o régulo marreco. Naquela altura, não havia nenhuma elevação, tudo em volta era planície. O morto começou a crescer debaixo da terra e as suas costas se encurvaram, empurrando o chão.

– *Foi assim que nasceu a montanha*, conclui Tuahir. (TS, p. 155).

El viejo cuenta al niño la historia del surgimiento de la primera montaña y resalta que es imposible que Gaspar esté allí. La idea de que el monte es prohibido se puede comprender, por una parte, por ser la morada de los dioses y, por otra, por el hecho de que tanto Muidinga como Gaspar son todavía niños, no son iniciados y, por esta razón, les está vetada la presencia en la montaña. Es interesante notar el rey *marreco*, el pato silbón, como elemento generador de la montaña. Según Cirlot el pato “es un animal benéfico asociado a la Gran Madre y al «descenso a los infiernos». [...] Se relaciona con el destino

[...] representando los peligros y fortunas de la existencia, antes del retorno al seno materno” (CIRLOT, 2006, p. 343). Las aves, de manera general, simbolizan la conexión entre cielo y tierra por su capacidad de estar presentes en ambos ambientes a través del vuelo; sin embargo, el pato no es capaz de volar. Entendemos que esta característica le aproxima más a la tierra, lo que justifica su vínculo con la gran madre y, por otra parte, le acerca más a los infiernos. Por ello, el simbolismo de la montaña que contiene el deseo de iniciación se complementa con la imagen del pato relacionada con la bajada a los infiernos, una de las etapas presentes en estos tipos de ritos. De esta forma, la idea de destino contenida en la imagen del pato es indicativa de la vida que el joven pasa a tener después de los ritos, es decir, define su papel en la sociedad y sus responsabilidades como adulto.

Durante el juego, el niño ve la figura decadente de Taímo, incorporada por Tuahir, y piensa que es todavía muy joven para tener que cuidar de su padre. De hecho, su compañero enferma y fallece poco después de contarle esta historia, dejándole la responsabilidad de realizar los ritos funerarios. Si tenemos en cuenta que, en general, en las sociedades tradicionales estos ritos son realizados por un iniciado, concluimos que, en este momento, Muidinga finaliza una trayectoria iniciática. De esta forma, la historia contada por el viejo participa de la tradición, es decir, representa la forma de transmisión del conocimiento para la formación del futuro adulto, contribuyendo a la etapa de aprendizaje contenida en los rituales de iniciación. Es como si el viejo le hubiera dado la oportunidad de subir a la montaña primordial y estar, de alguna forma, más cercano a los dioses.

## LA CASA

En *Terra sonâmbula*, debido al constante escenario de guerra, queda patente el intento de los personajes de recrear la imagen de la casa en las situaciones en que se encuentran desprovistos de este elemento de protección. Si recordamos lo expuesto en el apartado anterior, encontramos que la habitación es un *imago mundi* y se considera sagrada por el simbolismo cosmogónico; por esta razón, posee la posibilidad de comunicación con lo trascendente. La descripción de la condición de la villa de Kindzu es una imagen impactante en la que la destrucción de la casa representa las consecuencias de la guerra.

A guerra crescia e tirava dali a maior parte dos habitantes. Mesmo na vila, sede do distrito, as casas de cimento estavam agora vazias. As paredes, cheias de buracos de balas, semelhavam a pele de um leproso. Os bandos disparavam contra as casas como se elas lhes trouxessem raiva. Quem sabe alvejassem não as casas mas o tempo, esse tempo que trouxera o cimento e as residências que duravam mais que a vida dos homens. Nas ruas cresciam arbustos, pelas janelas espreitavam capins. Parecia o mato vinha agora buscar terrenos de que tinha sido exclusivo dono. Sempre me tinham dito que a vila estava de pé por licença de poderes antigos, poderes vindos do longe. Quem constrói a casa não é quem a ergueu mas quem nela mora. E agora, sem residentes, as casas de cimento apodreciam como a carcaça que se tira a um animal (TS, p. 23).

Esta imagen desoladora de la depredación de la villa demuestra el estado en el que se encuentra el país, en una situación de destierro en la que la gente que no se escapa queda amontonada en los campos de desplazados. Kindzu justifica que las casas abandonadas representan la ruptura con la tradición, una vez que el vínculo con los antepasados y la sacralización de la casa solo pueden ocurrir mientras hay habitantes para vivir en dicho espacio; a partir del momento en que la gente se va, lo sagrado desaparece. La deserción y la destrucción de las moradas confirma, además, la condición de inseguridad instalada en todos los sitios que aterroriza a la población. La sugerencia de que disparan a las casas por ser duraderas representa el conflicto entre la tradición y la modernidad que atropella las culturas autóctonas, sin llegar a establecer un nuevo orden. Es decir, en Mozambique, los colonos que traen primero la “civilización”, destruyen la tradición y luego intentan implantar su propio sistema cultural a través del proceso de asimilación. Sin embargo, en vez de asimilar a los colonizados, despiertan en ellos las ganas de liberarse del dominio y de la explotación llevando a la guerra de independencia seguida de la guerra civil, que dan lugar a la situación reflejada en la novela. De esta forma, la casa que debería ser un lugar sagrado está profanada, igual que toda la tierra, y pasa a ser un medio para vengarse de los colonos, puesto que en lo que se refiere a la tradición este sitio pierde su dimensión simbólica.

El protagonista Kindzu es muy pronto privado del refugio de seguridad de su morada; como vimos anteriormente, su padre no le perdona por partir y se justifica: *“Deixaste a casa, abandonaste a árvore sagrada. Partiste sem me rezares. Agora, sofres as consequências. Sou eu que anda a ratazanar teu juízo.”* (TS, p. 44). El viejo Taímo deja claro a su hijo que el abandono de la casa, o sea, del Centro del Mundo, sitio donde está contenido lo sagrado y se vive en lo sagrado, es un acto condenable debido a la

ruptura del vínculo con los antepasados y, consecuentemente, con la tradición que está inevitablemente enlazada a la tierra donde descansan los muertos. Además, el padre menciona también el árbol que, paralelo a la imagen de la casa, refuerza el abandono de todo lo sagrado, el alejamiento de la única forma de vivir considerada real para su pueblo.

Además de la casa de su familia, el protagonista encuentra también refugio en la casa de su amigo hindú, Surendra Valá, con quien comparte ideas en largas conversaciones mirando hacia el Índico. El protagonista justifica su afinidad con el indio por el hecho de que los dos se consideran hombres sin raza, por un lado, y por otro por compartir una especie de patria común, el Índico. Y declara “Essa era a raiz desta paixão por me *encaseirar* no estabelecimento de Surendra Valá.” (TS, p. 25, cursiva nuestra). La palabra en cursiva representa un neologismo de Couto y transmite perfectamente el acto de apropiación de una casa que no es suya en un intento de encontrar seguridad y acogida. La morada del amigo le proporciona un sentimiento de pertenencia que no es capaz de sentir alrededor de su propia familia. Kindzu parte en busca de la paz y descubre que el único camino para encontrarla es recuperando sus raíces y descubriendo su verdadero yo; ya que la casa es la cuna de la tradición, el chico intenta volver al hogar de su familia y restaurarlo, pero solo lo logra en su sueño.

Junhito, el hermano desaparecido de Kindzu, también sufre el alejamiento del entorno familiar. El aislamiento del niño tiene el objetivo de protegerle de la muerte, pues el padre sueña que alguien de la familia va a morir y cree que el niño sería asesinado por los guerrilleros; por esta razón, lo esconde en el gallinero. “A partir desse dia, o manito deixou de viver dentro da casa. Meu velho lhe arrumou um lugar no galinheiro. No cedinho das manhãs, ele ensinava o menino a cantar, igual aos galos” (TS, p. 19). Además de enseñarle a “hablar” como estas aves, le disfrazan de gallo, pero, si por un lado el padre intenta hacerle más parecido a los animales para que nadie lo encuentre, la madre, por otro, le canta cantigas de cuna para que se sienta aún parte de la familia, aunque poco a poco el niño empieza a emitir sonidos raros y a adquirir modos gallináceos. “Depois, Junhito já nem sabia soletrar as humanas palavras. Esganiçava uns cóóós e ajeitava a cabeça por baixo do braço. E assim se adormecia” (TS, p. 19). Como podemos notar, los esfuerzos de la madre no son suficientes y la ruptura de los lazos domésticos acaba por tener el efecto contrario, es decir, en vez de proteger al niño, hace que se desvanezca, sin que se sepa si escapa, muere o se metamorfosea en gallo. En este sentido, es evidente la importancia de la casa y de las referencias y modelos de la familia para la formación de la identidad del individuo; una vez perdido este eslabón, el niño se pierde para siempre.



La ruptura de los vínculos familiares representados por la casa hace florecer otra identidad correspondiente al nuevo ambiente en el que se encuentra; es decir, a partir del momento en el que su casa es un gallinero y su familia son las aves, Junhito se hace un gallo.

En el relato marco, Muidinga pierde la memoria y no se acuerda de ninguna casa anterior a la situación actual en la carretera; aun así, tiene la experiencia de reconstrucción de la casa en la guerra. Esto ocurre en el autobús quemado que él y el viejo Tuahir encuentran en el medio de la carretera y que les sirve de cobijo. Lo primero que hacen es limpiar el autobús y luego encienden una hoguera y se ponen a leer a los escritos de Kindzu, reproduciendo, de esta forma, el ambiente familiar donde se cuentan historias y se comparten conocimientos. La lectura de los cuadernos es su única forma de felicidad en la carretera y esto ocurre asociado a la idea de morada. Los personajes crean un vínculo con el autobús, se agarran a él como si fuera una chispa de seguridad en medio del abandono. “Em nenhuma dessas visitas eles se afastariam demasiado do autocarro. Desta primeira vez, eles se descaminham pelo mato, por tempos demorados. Muidinga receia perder o caminho do regresso. E se o velho se perdesse e nunca mais dessem com o machimbombo<sup>119</sup>?” (TS, p. 64). Es interesante notar que la desolación de estos personajes es tal que un miserable autobús quemado, encontrado lleno de cuerpos carbonizados, les sirve de refugio y al niño le aterroriza la idea de abandonarlo. Si tenemos en cuenta que Muidinga no se acuerda de las casas en las que vive antes, deducimos que el sentimiento de apego desarrollado hacia esta reproducción de la casa viene de su imaginario, está contenida en su inconsciente colectivo. Por otra parte, el sentimiento de amor y amistad que surge entre los compañeros en la guerra ayuda igualmente al rescate de la imagen de protección asociada a la casa, de manera que el autobús pasa a ser su lugar sagrado, su única referencia de realidad; todo lo demás que ocurre en la carretera es el caos, está en lo profano. Como comentamos, durante la novela el paisaje alrededor de la carretera sufre cambios graduales, no obstante, el único elemento que se mantiene inmutable es el árbol contra el que el autobús se choca y en el que queda atrapado.

Então se admira: aquela árvore, um djambalaueiro, estava ali no dia anterior? Não, não estava. Como podia ter-lhe escapado a presença de tão distinta árvore? E onde estava a palmeira pequena que, na véspera, dava graça aos arredores do machimbombo? Desaparecera! A única árvore que permanecia em seu lugar era

---

<sup>119</sup> Machimbombo: autobús. Glosario de *Terra sonâmbula*.

o embondeiro, suportando a testa do machimbombo. Seria coisa de crer aquelas mudanças na paisagem? (TS, p. 36).

A partir de este contexto, entendemos que el poder regenerativo del árbol, asociado a su simbolismo de *axis mundi*, actúa igualmente en este proceso de sacralización del autobús, transformándolo en un verdadero hogar. Al retomar la idea de que la carretera está en movimiento y que los personajes “viajan” en el autobús quemado, concluimos que la morada, como símbolo de la tradición y Centro del Mundo, permite a Muidinga volver a aproximarse de su supuesta madre Farida y, consecuentemente, reconectar con la tradición, aunque esto ocurra sólo en los sueños del niño. Esto se da a través de la lectura de los cuadernos de Kindzu, que es lo que provoca los movimientos de la carretera. De esta forma, es evidente la importancia de la imagen de seguridad, protección y tradición contenida en la casa en la formación de la identidad de los individuos.

Por otro lado, Kindzu también encuentra su reproducción de casa en la guerra en el navío abandonado en el que descubre a su amada Farida: “Era como se aquele navio, de repente, se tivesse tornado num lugar muito antigo, a lembrança de uma casa onde me apetecia nascer.” (TS, p. 62). Kindzu vive momentos de amor y felicidad en el barco y estos sentimientos le transmiten directamente el recuerdo de la morada, un sitio seguro que el protagonista considera como un deseado nido. El significado simbólico de seguridad asociado al barco – según Chevalier – complementa esta idea. Al mencionar la memoria de un lugar muy antiguo, demuestra el vínculo establecido entre el barco y la tradición a través del amor que siente por Farida. Es decir, este amor representa una posibilidad de construir otra familia y, de esta forma, el navío pasa a ser la cuna de este futuro hogar, capaz de ayudar a restablecer los vínculos con la tradición. El navío ejerce también función de fortaleza protectora de Farida; la chica está amenazada de muerte y el hecho de que nadie se pueda acercar al barco encallado le ofrece seguridad y protección, mientras Kindzu va en busca de su hijo para luego volver a rescatarla. No obstante, el amor de los personajes no prospera y Farida muere en el faro poco después de salir del barco. En este sentido, añadimos que la imagen de “la barca de los muertos se encuentra en todas las civilizaciones” (CHEVALIER, 1986, p. 178), ejerciendo papel de *psicopompo*, además, es un vehículo que facilita igualmente la travesía de la vida. Entendemos que éste es otro valor de este símbolo en la trayectoria de la chica, tanto ayudándole a atravesar un momento difícil en su vida, cuando es perseguida, como

llevando su alma al mundo de los muertos. Un último punto a destacar de este hogar en el océano es que allí se da la iniciación sexual del protagonista, como una etapa de su trayectoria iniciática que también transmite el sentido sacro que esta casa/barco asume como medio de reconexión con la tradición.

Después de la muerte de su madre, Farida es acogida durante unos años en la casa de la pareja de portugueses donde llega a aprender un poco de otra cultura “Lhe ensinaram a escrever e falar, lhe corrigiram as maneiras que trazia da terra. [...] Teria odiado aquela casa não fosse a velha a ter tratado como uma mãe, fazendo nascer a outra raça que agora nela existia” (TS, p. 42). La chica no se siente cómoda ni totalmente protegida en esta casa por el deseo que el portugués siente por ella; sin embargo, es capaz de vivir allí por la dedicación de Virgínia. Aun así, para la chica esta morada no significa un espacio seguro ni tampoco un vínculo con su propia cultura. Esto ocurre, por un lado, por estar presente allí la cultura de los colonos, que además, critican sus maneras, o sea, su tradición, contribuyendo todavía más a su sensación de excluida. Por otro lado, es en esta casa donde sufre la violación, confirmando la desacralización de este espacio y la imposibilidad de reconectarse con sus antepasados y de encontrar su identidad allí. La primera casa, en la que Farida vive con su madre, es quemada cuando les expulsan del pueblo por ser consideradas malditas; la destrucción de esta primera imagen de hogar presente en su vida provoca su incapacidad de encontrar otro ambiente donde se sienta perteneciente. La casa de los portugueses, que debería servirle de cobijo, asume el sentido opuesto: en vez de protegerle, le expone al peligro de la violación. De esta forma, podemos entender el deseo de la chica de ir a vivir al faro abandonado. Esto significa la posibilidad de construcción de una identidad para sí misma diferente de la de ser excepcional y rechazado que tiene durante toda su vida, aunque para ello se tenga que apropiarse de otras referencias culturales y otros ancestros que no los suyos. Al adoptar esta otra cultura, la idea de poner otra vez en marcha el faro funciona como una forma de redención no sólo para la chica, sino también para Virgínia, quien, a pesar de no poder protegerla del marido, le deja una especie de herencia que le puede permitir reconectarse con la tierra.

Otra forma de representación de la casa que encontramos en la novela está en la empatía cuerpo-casa, presente en el caso de la muerte de Taímo. Después de su fallecimiento, el curandero del pueblo recomienda que construyan una casa y que metan

dentro el barco del muerto con el mástil y la vela. “Motivo do barco, dentro da casa: meu pai poderia regressar, vindo do mar. E assim, todas as noites passei a levar para a casinha solitária uma panela cheia de comida. No dia seguinte, a panela estava vazia, raspadinha” (TS, p. 21). El barco, objeto al que Taímo está muy unido por ser pescador, un hombre del mar, debe quedarse abrigado dentro de la casa simbolizando su propio cuerpo desaparecido y, de esta forma, casa y barco se transforman en su morada en la muerte. La representación de la barca como vehículo que lleva los muertos al más allá se encuentra en todas las culturas, y simboliza también la seguridad de la travesía. Esto confiere un significado adicional al consejo del *nganga*, o sea, esta especie de mausoleo sirve de *psicopompo* para ayudar el tránsito de Taímo al mundo de los muertos. Por otra parte, dicha representación crea una conexión entre padre e hijo que simboliza asimismo el vínculo con la tradición, una vez que el viejo vuelve para asombrar el viaje de Kindzu; no obstante, termina por ayudarlo en su búsqueda y, finalmente, los dos se reconcilian. A partir del momento en que está muerto, el padre pasa a representar a los antepasados con su necesidad ritual y toda la sabiduría que transmite al hijo a través de sus apariciones en los sueños. Es curioso observar que el viejo Taímo, en vida, se niega a dormir dentro de casa: “Não lhe deitávamos dentro da casa: ele sempre recusara cama feita. Seu conceito era que a morte nos apanha deitados sobre a moleza de uma esteira. Leito dele era o puro chão, lugar onde a chuva também gosta de deitar. Nós simplesmente lhe encostávamos na parede da casa” (TS, p. 16). Por un lado, este recelo resalta la idea de *axis mundi* de la casa, capaz de establecer la conexión entre los distintos cosmos, representando la posibilidad de cruzar al más allá mientras duerme. Por otro lado, en su *Diccionario de Símbolos*, Chevalier describe el lecho como “centro sagrado de los misterios de la vida” (CHEVALIER, 1986, p. 633) y en este sentido es también lugar de la muerte. Esto nos provee de otra explicación para el recelo del viejo; sin embargo, su precaución no le protege. Después de la desaparición de Junhito, el personaje se queda todo el rato en su barco emborrachándose de *sura*, hasta enfermar y morir, y muestra la inevitabilidad de la muerte y el papel de *psicopompo* simbolizado por el barco.

El mismo sentido de la casa como *axis mundi* se presenta de forma evidente en el episodio de la resurrección del portugués Romão Pinto, marido de Virgínia y violador de Farida. Al morir no lo entierran, sino que depositan su féretro en el sótano de la casa. Años después, Quintino, antiguo empleado del colono y actual guía de Kindzu en Matimati, vuelve a la casa y encuentra al hombre resucitado.

Ali fora enterrado, por despacho de serviço. Na realidade, o cemitério estava demais cheio de formigas-cadáver. Comem um morto enquanto o diabo esfrega o olho-zarolho, foi aviso do padre português. Por isso, lhe enterraram no chão da cave, onde nem os ratos nunca haviam farejado. A casa ficara adormecida, a viúva saiu para viver noutro lugar. Assim vazias as casas são sempre muito enormes (TS, p. 146).

En este fragmento, la resurrección del portugués revela el poder de la casa de conectar las tres dimensiones, permitiendo su vuelta al mundo de los vivos. Es interesante notar que el cura recomienda que no lo entierren en el cementerio para evitar que las hormigas coman su cadáver, dando la impresión de que su resurrección es previsible. Esta decisión hace que el fallecido no reciba las debidas ceremonias fúnebres. Además, la causa de su muerte es misteriosa y desata muchos rumores; por esta razón, deducimos que su vínculo con el mundo de los vivos no es cortado del todo y, a través de la morada, logra retornar. Por otra parte, el abandono de esta vivienda considerada así dormida, transmite la idea de que la propia casa pasa a pertenecer al más allá a partir del momento en que ya no hay seres vivos para mantenerla viva. Según la definición de Chevalier, el umbral representa el paso entre lo exterior, profano, y lo interior, sagrado; además, “cruzar el umbral exige cierta pureza de cuerpo, de intención y de alma” (CHEVALIER, 1986, p. 1036). De esta forma, concluimos que, cuando Quintino penetra en la casa, activa su poder de tránsito entre los mundos, es decir, permite su re-sacralización y regreso al mundo de los vivos, trayendo consigo al portugués. El ex empleado entra en la casa con el objetivo de “Nacionalizar alguns bens a favor do povo original” (TS, p. 143): aunque intente justificar su actitud en beneficio del pueblo, sus intenciones no son puras, como debería ser la de alguien que cruza el umbral. De esta forma, despierta el propósito, igualmente impuro, del portugués, de continuar explotando a la gente autóctona, engañándola para obtener beneficios, lo que es su objetivo al volver al mundo de los vivos.

## EL CIELO

Como vimos en el capítulo anterior, el cielo representa la hierofanía absoluta, en cuanto morada de los dioses, y a él están asociadas innumerables representaciones simbólicas; en *Terra sonâmbula*, encontramos inevitablemente ejemplos de estas evocaciones. En el primer párrafo de la novela encontramos la descripción de la tierra destruida por la guerra:

Naquele lugar, a guerra tinha morto a estrada. Pelos caminhos só as hienas se arrastavam, focinhando entre cinzas e poeiras. A paisagem se mestiçara de tristezas nunca vistas, em cores que se pegavam à boca. Eram cores sujas, tão sujas que tinham perdido toda a leveza, esquecidas da ousadia de levantar asas pelo azul. Aqui, o céu se tornara impossível. E os viventes se acostumaram ao chão, em resignada aprendizagem da morte (TS, p. 9).

En esta descripción del escenario en el que ya no hay otros colores sino el del polvo y el azul celeste, se nota la ruptura entre cielo y tierra, apartados de forma tan severa que todas las posibilidades de comunión entre ellos están cortadas. A partir del momento en que los colores de uno y otro espacio no se pueden contrastar, toda la belleza del paisaje está extinto y, con él, la vida en esta tierra. Además, el paso de los muertos al más allá está igualmente cerrado, condenando a los vivos a una especie de muerte en vida, dada la desolación de la tierra. Esta ruptura significa que los poderes de los dioses no pueden actuar en la tierra como fuerza creadora, que es uno de los significados asociados al cielo, según Chevalier. Lo que se ve en este país es exactamente lo opuesto, la acción de un poder destructor que devora todo a su alrededor, incluso los colores. Este poder maléfico es mayoritariamente fruto de la ambición humana, resultante igualmente de la desconexión entre los cosmos y de la consiguiente falta de parámetros de conducta. Debido a ello, la acción divina, cuándo se hace posible, se encarga de castigar a los hombres, como vimos en la historia de Nhamataca, tal vez en un intento de hacerlos notar el equívoco de esta situación.

La tierra está igualmente imposibilitada de generar frutos, lo que se explica por la falta de sinergia entre los cosmos. Esto significa que el casamiento del cielo, el gran fecundador, y de la tierra, la madre universal, está deshecho, imposibilitando la fertilización de los campos. “Tudo fora abandonado, as culturas se tinham perdido, castanhamente. A terra toda se despira, esperando em vão receber o beijo do arado. Aquelas visões ainda mais os esfaimam, fazendo-os arrotar o seu próprio jejum” (TS, p. 51). Como consecuencia, lo único que prolifera indiscriminadamente es la muerte: de la gente, de los animales, de la tierra misma. El siguiente fragmento demuestra la idea de que la unión del cielo y la tierra está comprometida y es descrita como una posibilidad ubicada en una enorme e inalcanzable distancia: “Assim, peguei a canoa e, ao acaso, puxei viagem, ondas adentro. Olhei o fundo escuro da noite, lá onde o mar toca os pés de Deus. Deixei os olhos nesse infinito, fosse ali que o céu se senta sobre a terra, o lugar onde dizem que as mulheres se devem joelhar para pilar o milho” (TS, p. 42). Este fragmento propone que la manifestación de la fuerza creadora divina es aún posible, siempre que

haya una transformación en los hombres, es decir, como si toda la humanidad tuviera que emprender un viaje iniciático para llegar a este lugar distante. De esta forma, reunirían las cualificaciones necesarias para reconectarse con el poder sagrado de la naturaleza. Esta idea se refuerza con la identificación de dicho lugar como el adecuado para la realización de los rituales agrícolas, como pilar el maíz, que promueven la fertilización de la tierra, representando, igualmente, la solidaridad entre la fertilidad femenina y la de la tierra. La lejanía de este lugar y la dificultad de acceso recuerda a los sitios sagrados por excelencia, los Centros del Mundo, llevándonos a la conclusión de que la profanación de la tierra lanza toda y cualquier posibilidad de contacto con los ancestros y la tradición a una distancia inalcanzable.

La misma idea de imposibilidad de comunicación entre cielo y tierra está presente también cuando Tuahir rescata a Muidinga en un campo de desplazados al borde de la muerte y le da un consejo curioso: “O velho segredou o seguinte conselho: quando morresse, para encontrar caminho do Céu, o miúdo devia escolher só os carreirinhos. Os grandes caminhos nunca lhe levariam lá. Procurasse, sim, os caminhinhos, trilhozitos entre as nuvens, feitos por pé de pouca gente” (TS, p. 53-54). Este pasaje confirma que el tránsito entre los cosmos está cerrado, con la afirmación del viejo de que por las vías normales no es posible llegar al cielo, sin embargo, para el niño hay esperanza desde que busque otras veredas entre las nubes. Según Chevalier, “la nube se reviste de aspectos que principalmente revelan su naturaleza confusa y mal definida; su cualidad de instrumento de apoteosis y epifanías” (CHEVALIER, 1986, p. 756). Podemos interpretar el consejo de Tuahir de dos formas: primero, considerándolo una oportunidad de burlar clandestinamente las vías corrientes de acceso al Cosmos superior, ocultado por la poca visibilidad, como una forma de “engañar” a los dioses a través de un pasaje inadvertido. Esto confirma que la falta de modelos de conducta, resultante de la ruptura con la tradición, hace que la gente encuentre alternativas que pueden no ser las más correctas. Por otro lado, el poder de producir epifanías de las nubes, sumado a su característica de elemento confuso, puede favorecer la acción de lo sagrado, revirtiendo la situación y posibilitando el restablecimiento del tránsito entre los cosmos. Este tramo también expone la idea de que son tantos los muertos que están trazando esta ruta que el cielo ya no es capaz de alojarlos y, para que esto vuelva a ocurrir, es necesario un cambio, representado, en este caso, por la apertura de nuevos caminos. Una vez más, tenemos evidente la idea de que la situación en esta tierra está estancada por los equívocos de la humanidad,

haciendo urgente la necesidad de transformaciones para restablecer la comunión con los dioses.

En otro pasaje, mientras Kindzu se encuentra en el navío encallado, las nubes representan la furia celestial transformada en tormenta: “A chuva redigia suas gordas gotas, hesitantes entre trovoar e tropousar. As nuvens se acotovelavam, sem gentileza. Podiam se tocar, pedir desculpa e continuar caminho. Enquanto não: brigavam, cuspiam lumes, resmungos celestiais. Será que aprenderam dos homens as impaciências terrestres?” (TS, p. 95). Comentamos anteriormente que la manifestación celestial provoca el encalle del navío, comprobando la ambigüedad de la acción de los dioses que actúan ora a favor, ora en contra de la humanidad, dependiendo de las circunstancias. Mientras Kindzu permanece en el navío, siguen ocurriendo tempestades. Por un lado, entendemos que estas fuerzas actúan para proteger a Farida: ocultando el navío y haciéndolo inaccesible, el cielo puede preservar la vida de la chica que es considerada su hija. Por otra parte, es evidente que los fenómenos meteorológicos están afectados, ocurriendo de forma desordenada y distinta de lo normal. Como sugiere el protagonista, parece que el cielo está contaminado por las malas acciones humanas en la tierra, reforzando la idea de una venganza celestial o, quizás, de un intento de purificación de la humanidad.

Si las fuerzas celestes están actuando en la tierra con su poder destructor, el sol, como elemento perteneciente a este medio, reacciona de manera similar. El poder del astro que debería ser regenerador asume igualmente una vertiente vengadora en el escenario de la guerra.

Ao meio-dia a chuva pára. O sol se empina no céu, com tamanha vingança que, num instante, chupa os excessos de água sobre a savana. A terra sorve aquele dilúvio, enxugando o mais discreto charco. No inacreditável mudar de cenário, a seca volta a imperar. Onde a água imperara há escassas horas, a poeira agora esfuma os ares (TS, p. 89).

Es evidente, una vez más, que la tierra está estéril, ahora por la acción inclemente del sol que consume toda el agua y con ella las esperanzas de regeneración del suelo. El astro rey, en cuanto elemento simbólico, lleva en sí cierta ambigüedad por tener, por un lado, poder fecundador, pero, por otro, ser capaz de provocar sequías, de quemar y de matar. Si analizamos este episodio aisladamente, esta idea es la más evidente. Sin embargo, si



consideramos una perspectiva más amplia, en la que el escenario de la carretera donde se encuentran Muidinga y Tuahir, antes sin vegetación y sin color, empieza a cambiar y a brotar, notamos que las fuerzas solares actúan también por su vertiente positiva. Paralelamente, en los escritos de Kindzu, el discurso del profeta trae la idea de resignación, como si a partir de entonces fuera posible la regeneración de la tierra. En este caso, podemos visualizar el poder regenerador del sol, es decir, esta tierra se queda como muerta durante un tiempo como si realizara una bajada a los infiernos. Mientras tanto, los hombres buscan formas de reconciliarse con la naturaleza, con los antepasados y, consecuentemente, con lo sagrado y los dioses. Cuando esto ocurre, el sol vuelve con su fuerza reestructora, devolviendo la vida a la tierra. De esta forma, entendemos que los dioses se vengan de los hombres a través de sus fuerzas celestiales, pero, a la vez, les ofrecen una posibilidad de redención, como si todos hubieran aprendido la lección y fuera posible volver a empezar contando con la influencia positiva de regeneración y fecundación de los cielos.

El simbolismo de la luna también se encuentra presente en *Terra sonâmbula*, aunque se muestre menos relevante que otros elementos. Mientras Kindzu está en su turbulento viaje, después de ser casi enterrado vivo por el fantasma, mira a la luna y declara: “Lembro a lua se exibindo como medalha no decote da noite. Eu olhava o astro, suas pratas. Maldicoava minha sina: os cornos da lua sempre apontavam para cima! Meu pai me ensinara a ler as luas. Aquelas pontas, viradas para o alto, eram o sinal que a desgraça continuava apostada em mim” (TS, p. 42). Encontramos otra vez una imagen ambigua: por un lado, la luna es una especie de premio a Kindzu por haber sobrevivido; si tenemos en cuenta el significado de tejedora de destinos asociado a este elemento, entendemos que le proporciona la posibilidad de seguir su camino. Sin embargo, en un sentido opuesto, muestra su fuerza negativa a través de los cuernos vueltos hacia arriba. Según el *Diccionario de Símbolos* de Cirlot, el “mundo de las tinieblas, está representado por la luna agonizante” (CIRLOT, 1986, p. 285), de esta forma, el significado revelado por el padre del personaje se hace aún más evidente. Esta visión de la luna ocurre momentos antes de la aparición del viejo Taímo en su sueño; como vimos, este sueño trae algunas revelaciones al personaje que le ayudan en su trayectoria. Por tanto, entendemos que, aunque el protagonista esté viviendo una suerte de bajada a los infiernos representada por la luna agonizante, tiene posibilidades de seguir en el viaje que, al final, le proporcionará la redención. En definitiva, la luna actúa, en un primer momento, con su

poder de mediador entre cielo y tierra, otro agente facilitador del encuentro entre padre e hijo, sumado al mar y al enterramiento simbólico del personaje, que comentamos anteriormente. Más adelante, provee a Kindzu de fuerza regeneradora, capaz de reabsorber las formas y volver a crearlas, si tenemos en cuenta la evolución del personaje a lo largo de la novela. El chico se regenera a través de la muerte, como la propia luna, cambia su forma y a través de esto proporciona una posibilidad de mudanza a todo su pueblo.

Los simbolismos de sol y luna, que como comentamos son opuestos, aparecen juntos en un momento de reflexión en que Kindzu está en el navío encallado con Farida:

Olhando o nascer da luz realizei que nunca mais dera atenção ao astro-dia. No fundo, me despedira da luz nas praias de minha aldeia. De braços sobre o verão, eu deixara o sol na savana do tempo. Molhado, quase líquido, o dia brotava das fundas águas do Índico. Se ergueu com a soberania das coisas derradeiras. E a terra se via estar nua, lembrando distante seu parto de carne e lua (TS, p. 98).

Este fragmento demuestra que el personaje pasa por una fase de transformación, en la que deja las verdades que conoce y entra en la oscuridad de lo desconocido. Cuando decide abrir los ojos y volver a encarar la luz del día, el sol le transmite la idea de finitud del tiempo. Además, la imagen de la tierra desprotegida le remite al imaginario primordial del surgimiento de los hombres del vientre de la tierra, asociada a la luna que añade la idea del ciclo de la vida. Esta acumulación de imágenes representa, por un lado, una especie de premonición de su propia muerte y del apocalipsis previsto por el curandero. Pero, por otro, puede significar el fin del periodo en que el protagonista vive protegido en el barco, demostrándole la necesidad de seguir su viaje, antes de transformarse en mar, como le advierte el *nganga*. Es interesante notar que, a pesar de representar parte de los aprendizajes de Kindzu en su trayectoria, Farida le condena a este estado límite e, igualmente, inerte. “Farida me roubava coragem do caminho, me roubava força de decidir” (TS, p. 95). De esta forma, las fuerzas del sol y de la luna le remiten de vuelta a su lucha por salvar a la tierra y la propia Farida.

La historia de este personaje femenino, que anteriormente analizamos bajo la perspectiva del agua y de la tierra, contiene igualmente elementos que la asocian al cielo. “Farida era filha do Céu, estava condenada a não poder nunca olhar o arco-íris. Não lhe apresentaram à lua como fazem com todos os nascidos da sua terra. Cumpria um castigo ditado pelos milénios: era filha-gêmea, tinha nascido de uma morte. Na crença da sua

gente, nascimento de gémeos é sinal de grande desgraça” (TS, p. 70). Recordamos que la primera evidencia de que la chica es hija del cielo se explica por la leyenda, existente en su pueblo, de que los gemelos son hijos de los dioses. Pasamos entonces al hecho de que no puede mirar el arcoíris; según Chevalier, el símbolo más universal del arcoíris es el de puente entre el cielo y la tierra. “Expresa siempre y en todo lugar reunión, relación e intercambio entre ambos” (CHEVALIER, 1986, P. 135). Al tener en cuenta el origen doble del personaje, considerada semi-diosa, entendemos que esta prohibición representa la imposibilidad de moverse entre los cosmos; es decir, ella debería vivir en el cielo, y sin embargo, el equívoco de su nacimiento la condena a la vida en la tierra. El hecho de no haberle presentado a la luna, como determina la tradición local como ritual de nacimiento, corrobora igualmente la condición siempre desubicada de ella, sobre todo, si consideramos el papel de tejedor de destinos de este elemento. En definitiva, Farida no tiene un camino a seguir. Además, el significado de ciclo de la vida representado por la luna no le corresponde, puesto que, al nacer de una muerte, está condenada a una muerte en vida, una incesante deambulación sin sentido. De cierta forma, la imagen lunar recuerda el faro, que con su luz intermitente vive una especie de muerte en vida como la luna. En este sentido, el faro representa una posibilidad de conectarse con el cielo y recuperar su existencia, como ella misma afirma: “*Quando esse farol voltar a iluminar a noite, os donos deste barco vão poder encontrar o caminho de volta. A luz desse farol é a minha esperança, apagando e acendendo tal igual a minha vontade de viver*” (TS, p. 83).

## LOS ANIMALES

La simbología de los animales se desvela poco a poco durante la novela y demuestra otra forma de conexión con la tradición. A través de la representación de los instintos, los animales logran reflejar la situación de la tierra y de la población y se convierten en un medio de manifestación de hierofanías. La historia que narra el pastorcito con el que Muidinga se encuentra mientras vaga por la carretera es un ejemplo. El pastor relata que un buey de su rebaño se enamora de una garza y en las noches de luz lunar se metamorfosea en ave y los dos, buey y garza, pueden realizar su amor, volviendo el bovino a su forma normal al amanecer. Pero, de repente, la luna deja de salir y queda así por treinta noches y, finalmente, el bovino acaba por morir de tristeza o de amor. El buey, según Chevalier, es un símbolo de bondad, de calma, de fuerza apacible; de

potencia de trabajo y sacrificio. Cirlot añade que representa sufrimiento y paciencia. Por su parte, la garza, según el mismo autor, representa la indiscreción y la posibilidad de perversión de la atención en curiosidad abusiva. Además, es importante recordar el significado de la metamorfosis, que simboliza un proceso de individuación todavía incompleto. Por último, añadimos la simbología de la luna con su poder de absorber las formas y volver a crearlas, así como de simbolizar los ciclos y los destinos. Al unir todos estos significados, entendemos que la metamorfosis del buey simboliza la suma de la fuerza y del trabajo representados por el bovino con la curiosidad de la garza, lo que ocurre a través de la capacidad lunar de recrear las formas. Si tenemos en cuenta que el chico todavía no es un iniciado y que instantes después de este episodio debe realizar el funeral de Tuahir, una tarea para adultos, entendemos que la historia se establece como una lección para el chico, en su paso a la vida responsable. Es decir, por un lado, muestra que hay un desorden en el mundo representado por la confusión del ciclo lunar, pero por otro, le enseña cómo debe actuar en la tierra: trabajando y buscando, con la intención de construir un mundo mejor. Esta lección funciona como parte de sus ritos de iniciación que se concluyen con el funeral de su amigo.

En la historia de Siqueleto es interesante notar que la única criatura que le acompaña en su tierra abandonada es la hiena. Este animal carroñero tiene significados simbólicos ambiguos en África: según Chevalier, es voraz, tiene el olfato apurado y mandíbulas muy fuertes que le permiten devorar huesos con facilidad; además, se le atribuyen facultades de adivinación, constituyendo una alegoría del conocimiento. Sin embargo, es terrestre y mortal, lo que le aporta “lentitud, grosería, ingenuidad hasta lo ridículo, a la estupidez, incluso a la cobardía” (CHEVALIER, 1994, p. 368). Por esto, su sabiduría se considera profana, opuesta a la sagrada de los dioses. Aun así, en la antigua estructura de la sociedad bambara, se encargaba de la custodia del rey y su morada. Siqueleto informa a sus visitantes que la hiena es su protectora: “Vendo o espanto dos outros, esclarece a hiena: o bicho sentinelava sua vida. *Ninguém me aproxima*, sorri o velho enquanto acaricia a hiena que se enrosca, regalada. Aquele era o seu exército privado, segurança e guarda-corpo” (TS, p. 68). En esta descripción, la hiena asume su imagen de “protectora del rey” si tenemos en cuenta que Siqueleto, como único superviviente de su tierra, pasa a ser allí el rey. Como su guardiana, también le puede proveer del conocimiento profano que lleva en sí; el viejo afirma querer mantenerse vivo y repoblar la tierra aunque intente matar a otras personas para lograrlo, profanando lo

sagrado contenido en estas vidas y, además, demostrando cobardía. Por otra parte, se muestra ingenuo al creer en la fidelidad de la hiena, que puede estar a su lado simplemente esperando a que muera para devorarlo. En suma, asume un comportamiento muy parecido a la descripción del simbolismo de la hiena. Si se considera el nombre del personaje que hace recordar a un “esqueleto”, asociado a la facilidad del animal por devorar huesos, deducimos que, a pesar de algunas afinidades entre ellos, es posible que el animal le quiera de hecho engullir.

La imagen de la tierra destruida y muerta está presente en distintos pasajes de la novela reforzando, sobre todo, la idea de que la destrucción provocada por la guerra lleva igualmente al deterioro del hombre. Kindzu compara la tierra también a un elefante, que aparece al borde de la muerte, herido por muchos disparos. “Aquele elefante se perdendo pelos matos é a imagem da terra sangrando, séculos inteiros moribundando na savana” (TS, p. 38). Según Chevalier, para algunos pueblos de África “el elefante simboliza la fuerza, la longevidad, la prosperidad” (CHEVALIER, 1986, p. 437). La comparación demuestra exactamente lo opuesto de estos significados, lo que se puede entender como una inversión de las fuerzas simbólicas de la naturaleza al paso que esta se vuelve víctima del caos de la guerra. Además, la imagen de longevidad del animal se conecta con la idea de que se están muriendo “siglos enteros”, es decir, no sólo mueren la tierra y los seres vivos, sino toda la tradición acumulada en los años de historia del continente.

Relacionados con el cielo están las aves, animales presentes en el imaginario colectivo de prácticamente todas las culturas. Según Chevalier “el vuelo predispone a los pájaros, para ser símbolos de las relaciones entre cielo y tierra. [...] Aún más generalmente, las aves simbolizan los estados espirituales, los ángeles, los estados superiores del ser (CHEVALIER, 1986, P. 154). Además, entre los africanos, suelen aparecer representadas en el arte, sobre todo, en las máscaras, simbolizando el poderío y la vida y, a veces, la fecundidad. Antes de salir en su viaje, el curandero recomienda que Kindzu lleve consigo un ave muerta para ayudar a ocultar sus rastros. Cuando el viaje empieza a ser aturdido, el personaje describe:

Lembrei o conselho do nganga e tirei a ave morta debaixo do meu assento. Estava preparado para essa batalha com as forças do aquém. Em cada pegada deitei uma pena branca. No imediato, da pluma nascia uma gaivota que, ao levantar vôo, fazia desaparecer o buraco. O vôo das aves que eu semeava ia apagando meu

rastro. Dessas artes, eu vencia o primeiro encostar de ombros com os espíritos (TS, p. 40).

El pasaje anterior transmite la impresión de que el protagonista está de hecho en un espacio límite entre la vida y la muerte y, para salvarse, usa la magia del curandero. Las penas del ave son capaces de ocultar las huellas al transformarse en gaviotas, o sea, en una especie de ángeles protectores que proliferan a través de la unión de los significados de vida y fecundación contenidos en su imagen simbólica. Según algunas sociedades tradicionales, la gaviota “era primitivamente la propietaria de la luz del día” (CHEVALIER, 1986, p. 526); por lo tanto, podemos entender que estos animales permiten a Kindzu, asimismo, mantenerse vivo y activo en su viaje, sin dejar que caiga en la oscuridad.

En el sueño de Kindzu con su padre Taímo amenaza al hijo con la aparición del *mampfana*, el ave que mata los viajes, según explica el propio narrador, y promete ayudarle cuando esto ocurra. Al final de la novela, antes de que el protagonista llegue al campo de desplazados y aprenda sus últimas lecciones, cuando se siente desesperanzado y desea volver a casa, el pájaro aparece en lo alto de un árbol.

Eu queria simplesmente adoecer, ansiava uma doença que me apagasse toda a paisagem por dentro. Queria receber essa doçura que a doença sempre tem. Me encostei a um tronco, a casca me almofadando o rosto, na espera de ouvir a seiva da terra. Mas a árvore onde eu me frescava era uma terrível e ossuda planta: a árvore do demônio. Era uma dessas plantas que chora como a serpente, um lamentochão que atrai gentes e bichos. Só então reparei: o terreno todo em volta era branco, areia tão brilhosa que a noite ali nunca deveria repousar. Motivo daquela brancura: todos ossos que dormiam, restos de bichos devorados, esqueletos dos pássaros que caíam já mortos dos ramos da maldiçoadada árvore.

Me decidi, pronto, a sair dali. Quando me afastava, porém, das folhas se apurou um maravilhoso canto, de arrastar o sono para o último leito. Quase eu não conseguia um passo, meu corpo pesava séculos. Olhei a árvore e vi o pássaro que, em sonho, meu pai preditara. Era o mampfana, a ave matadora de viagens. Cantava, em chilreinado (TS, p. 180).

El protagonista se encuentra, en este momento, totalmente decepcionado: ya no tiene esperanzas, e incluso imagina que una enfermedad le podría ofrecer más bienestar que el estado en el que se encuentra. Es interesante notar que, cuando se rinde, se apoya en un extraño árbol para descansar, y lo compara al demonio y a la serpiente por ser un verdadero cementerio de todo tipo de criaturas. Esta descripción da la impresión de que este árbol es verdaderamente capaz de dejarlo enfermo; esta planta representa, por un

lado, la idea opuesta a la de árbol de la vida, por ocultar la muerte debajo de su sombra. Pero, por otro lado, recordando el significado de fuente y ciclo de vida que este elemento guarda, entendemos que las vidas que se pierden allí tienen la posibilidad de volver a surgir con el renacimiento de toda la tierra. Asimismo, la serpiente es un animal terrestre que representa a las tinieblas, oponiéndose al pájaro, animal celeste. La aparición del *mampfana* en la cima del árbol representa un símbolo de la vida; de esta forma, vuelve posible la reconexión entre cielo (pájaro) y tierra (serpiente) a través del poder regenerador del árbol. Sin embargo, el pájaro se despedaza y desaparece y más tarde Kindzu intenta cortar el árbol y escucha una voz diciéndole: “– *Eu sou a última árvore. Aquele que me cortar ficar mulher, se for homem. Se torna homem, se for mulher*” (TS, p. 180). Esta frase refuerza el poder encarnado por este árbol, una fuerza transformadora y regeneradora, capaz de abrir una vez más un portal y promover otro encuentro entre Kindzu y su padre. Sabemos que, al final de esta aparición, los dos se reconcilian, cuando el padre se da cuenta de que el hijo colabora con el mantenimiento de la tradición a través del acto de la escritura. Si está muerto el pájaro que mata los viajes, Kindzu está libre para seguir su trayectoria. Si consideramos que esto ocurre justo en el momento en que el protagonista decide volver a casa, entendemos que esta aparición funciona más bien como un mensaje para que Kindzu no abandone su búsqueda, puesto que está muy cerca de su redención. Dicha idea tiene igualmente sentido, si consideramos la imagen del ave como mensajero de presagios.

Mencionamos anteriormente la triste historia de Junhito, escondido en el gallinero hasta desaparecer misteriosamente. Si se analiza esta ausencia bajo una perspectiva más amplia, deducimos que él, nombrado Vinte e Cinco de Junho, día de la independencia de Mozambique, representa la liberación del pueblo de las garras de los colonos. Sin embargo, como sabemos, la guerra civil está destruyendo el país y dejando al pueblo aterrorizado, desplazado y explotado. Según Chevalier, en algunas zonas de África el gallo simboliza el secreto; “las actitudes, los actos y las metamorfosis del gallo corresponden a las diferentes suertes que sufren los secretos” (CHEVALIER, 1986, p. 522). De esta forma, el intento de esconder a Junhito en el gallinero representa una acción desesperada del viejo Taímo por preservar la libertad del país en secreto y seguridad. Por otro lado, “la metamorfosis es un símbolo de identificación para una personalidad en vías de individualización y que aún no ha asumido la totalidad de su yo, no actualizando todos sus poderes” (CHEVALIER, 1986, p. 709). En suma, la metamorfosis representa la

propia libertad del país, que no acaba de consolidarse por las circunstancias ya mencionadas. En este sentido, el secreto queda tan oculto y protegido que él mismo se transforma en gallo y desaparece en medio de todos los demás gallináceos del país. La libertad, así, se disuelve igual que muchos de los ideales que pueblan la mente de los mozambiqueños en la lucha de independencia, al ser atropellados por la guerra civil.

El sapo es otro animal cuya presencia en la novela desvela significados simbólicos; en este caso, en la historia de la pareja portuguesa Virgínia y Romão Pinto. Después de la muerte de su marido, la mujer empieza a criar sapos a los que mantiene en su patio y alimenta con frecuencia. Es importante resaltar que el portugués, además de haber violado a Farida, tiene relaciones sexuales con Salima, una mujer casada, y que el motivo de su muerte sigue siendo un misterio. El sapo, según en *Dicionário do Folclore Brasileiro* de Câmara Cascudo “es un elemento indispensable en las brujerías, sirviendo de paciente para la transmisión del hechizo”, además, simboliza universalmente las aguas y se establece como protector de las fuentes. Chevalier añade que en algunas culturas “el sapo se considera casi siempre como el inverso de la rana, de la que él sería la cara infernal y tenebrosa: él interceptaría la luz de los astros por un proceso de absorción. Su mirada fija denotaría una insensibilidad, o una indiferencia a la luz” (CHEVALIER, 1986, p. 911). Recordamos igualmente la imagen del anfibio en los cuentos de hadas europeos y su metamorfosis final en príncipe. Al tener en cuenta que se trata de una portuguesa, podemos analizar esta representación bajo la perspectiva del imaginario europeo. De esta forma, entendemos que, en este caso, se realiza una transformación al revés, es decir, lo que ocurre es la desaparición del marido, que de hecho, no posee los atributos de un príncipe, y acaba siendo sustituido por varios sapos.

Si ampliamos el punto de vista de análisis, recordamos que, después de su resurrección, el portugués busca a Salima al sospechar que su previa muerte es consecuencia de un hechizo producido al acostarse con ella mientras tenía la regla. El recién resucitado vuelve a tener relaciones con la mujer, al dejar su casa tiene ganas de orinar y se da cuenta de que su ropa interior está manchada de sangre; entonces sospecha que Salima tiene otra vez la regla. Pero ya es tarde, cuando empieza a orinar, Romão no logra parar el flujo de orina que sigue hasta la desaparición del hombre. En este sentido, al considerar el sapo como transmisor de hechizos, entendemos que la cría de anfibios de Virgínia se establece como un vehículo para hechizar al marido como venganza por las traiciones y maldades que comete. El hecho de que la condena consista en transformarse



en agua a través de la orina reitera esta idea, ya que este elemento es protegido por el sapo. Además, la sangre según Chevalier, comparte los valores de calor, de fuego y de vida y, además, a ella “se asocia todo lo que es bello, noble, generoso y elevado” (CHEVALIER, 1986, p. 909). Estas últimas características la definen como el opuesto del personaje del portugués. Por esta razón, concluimos que el contacto con la sangre refuerza el poder del hechizo de Virgínia, actuando con los valores de la simbología de la sangre invertidos, o sea, frialdad y muerte, lo que lleva al portugués, ahora sí, a la muerte definitiva. Este episodio revela la fuerza de dos mujeres que trabajan juntas contra el abuso del sexo masculino, agravado, en este caso, por la condición de colono de Romão que impone su fuerza dominadora sobre Salima y Farida. Además, representa otra forma de representación del mal en el mundo, dado que se trata de un hechizo para alcanzar la venganza.

Otro animal que surge, con una interesante interpretación simbólica, es la hormiga, presente en el fragmento que narra la resurrección del portugués Romão Pinto. Según Chevalier, entre los bambara y otros pueblos africanos la hormiga desempeña un importante papel en los mitos cosmogónicos, puesto que en la hierogamia de cielo y tierra, el sexo de la tierra se representa por un hormiguero. De esta forma, “los ritos de fecundación siguen estando asociados a las hormigas” (CHEVALIER, 1986, p. 577). El comportamiento sexual del personaje en vida no es muy correcto porque viola a Farida y mantiene relaciones con una mujer casada, además de estar él mismo casado. Por todo ello, concluimos que, si estuviera expuesto a las hormigas-cadáver que menciona el cura, sufriría una especie de venganza por haber cometido estos actos. Por usar el poder simbólico de fertilidad del insecto para perjudicar a otras personas, la forma de punición se presentaría en la forma del trabajo devorador de las hormigas.

## EL APOCALIPSIS

Después las simbologías de los elementos de la naturaleza, procedemos al análisis del discurso del *nganga* que aparece al final de la novela en un sueño de Kindzu. Debido a la cantidad de imágenes contenida en el fragmento, decidimos analizarlo en un apartado específico; este sueño compone una de las escenas que más impacto provocan en la obra. En él se ve al *nganga* del pueblo transformado en profeta y seguido por una multitud, a

la que dirige el siguiente sermón. A pesar de ser un pasaje largo, decidimos reproducirlo completo por la conjunción de significados que aglomera.

– *Que morram as estradas, se apaguem os caminhos e desabem as pontes!*

Depois, começou o discurso, desfiando palavras lentas, rasgando a voz de encontro ao vento:

– *Chorais pelos dias de hoje? Pois saibam que os dias que virão serão ainda piores. Foi por isso que fizeram esta guerra, para envenenar o ventre do tempo, para que o presente parisse monstros no lugar da esperança. Não mais procureis vossos familiares que saíram para outras terras em busca da paz. Mesmo que os reencontreis eles não vos reconhecerão. Vós vos convertêsteis em bichos, sem família, sem nação. Porque esta guerra não foi feita para vos tirar do país mas para tirar o país de dentro de vós. Agora, a arma é a vossa única alma. Roubaram-vos tanto que nem sequer os sonhos são vossos, nada de vossa terra vos pertence, e até o céu e o mar serão propriedade de estranhos. Será mil vezes pior que o passado pois não vereis o rosto dos novos donos e esses patrões se servirão de vossos irmãos para vos dar castigo. Ao invés de combaterem os inimigos, os melhores guerreiros afiarão as lanças nos ventres das suas próprias mulheres. E aqueles que vos deveriam comandar estarão entretidos a regatear migalhas no banquete da vossa própria destruição. E até os miseráveis serão donos do vosso medo pois vivereis no reino da brutalidade. Terão que esperar que os assassinos sejam mortos por suas próprias mãos pois em todos haverá medo da justiça. A terra se revolverá e os enterrados assomarão à superfície para virem buscar as orelhas que lhes foram decepadas. Outros procurarão seus narizes no vômito das hienas e escavarão nas lixeiras para resgatarem seus antigos órgãos. E há-de vir um vento que arrastará os astros pelos céus e a noite se tornará pequena para tantas luzes explodindo sobre as vossas cabeças. As areias se voltarão em remoinhos furiosos pelos ares e os pássaros tombarão extenuados e ocorrerão desastres que não têm nome, as machambas<sup>120</sup> serão convertidas em cemitérios e das plantas, secas e mirradas, brotarão apenas pedras de sal. As mulheres mastigarão areia e serão tantas e tão esfaimadas que um buraco imenso tornará a terra oca e desventrada. No final, porém, restará uma manhã como esta, cheia de luz nova e se escutará uma voz longínqua como se fosse uma memória de antes de sermos gente. E surgirão os doces acordes de uma canção, o terno embalo da primeira mãe. Esse canto, sim, será nosso, a lembrança de uma raiz profunda que não foram capazes de nos arrancar. Essa voz nos dará a força de um novo princípio e, ao escutá-la, os cadáveres sossegarão nas covas e os sobreviventes abraçarão a vida com o ingênuo entusiasmo dos namorados. Tudo isso se fará se formos capazes de nos despirmos deste tempo que nos fez animais. Aceitemos morrer como gente que já não somos. Deixai que morra o animal em que esta guerra nos converteu (TS, p. 201-2).*

Lo primero que hay que destacar en este discurso es la declaración inicial del curandero según el cual todas las vías de acceso a este sitio se deben cerrar, dando la idea de que las

---

<sup>120</sup> *Machamba*: huerto. Glosario de Terra Sonâmbula.

amenazas y desórdenes que ocurren allí proceden del exterior. Si repasamos el historial de la guerra civil en Mozambique, comprendemos que esta amenaza es la presencia de los colonizadores, los cuales a pesar de, a estas alturas, ya ser pocos en el país, dejan consecuencias indelebles de su acción, sobre todo, por el proceso de asimilación. La tentativa de inculcar los ideales europeos en la mente de los nativos genera un vacío cultural, al paso que provoca el olvido o el alejamiento de las culturas autóctonas, sin lograr instalar nuevos modelos que sirvan para la realidad del país. Es decir, el conocimiento que llegan a transmitir no se aplica al escenario mozambiqueño por las distintas condiciones socio-económico-ambientales, y acaba por generar una disputa interna entre hermanos. El objetivo de la guerra, según el curandero, se resume en transformar a la gente en lo que no es, es decir, en individuos envenenados por la desafortunada asimilación, que intentan expandir su nuevo *modus vivendi*. Por esto, el *nganga* denuncia la acción de los instigadores de la guerra, que no se contentan solamente con la explotación del territorio: quieren igualmente invadir la mente de la población para que aprendan a ser y a actuar como ellos, en busca de beneficios individuales y no de la comunidad. Es esto lo que supone el nacimiento de monstruos, o sea, individuos que no reconocen la cultura autóctona como suya, pero que tampoco tienen otra referencia cultural consistente. De esta forma, “quitar el país de dentro de la gente”, como define el profeta, significa destruir todas las referencias culturales existentes y todos los rasgos familiares y los vínculos con los antepasados, eliminando el sentimiento de pertenencia a la tierra y el espíritu de comunidad; la ley pasa a ser la ganancia propia en contra del bien colectivo.

Por esta razón, la gente que deja la tierra no puede reconocer a sus familiares que quedan allí, las condiciones a las que les exponen les transforman en una especie de seres mutantes que no son lo que deberían ser y no llegan a tener una nueva forma definida. Estos individuos híbridos son lo que el curandero llama bichos irreconocibles: víctimas de una violencia cultural, física y ambiental sin precedentes, se vuelven espectros que no saben qué hacer ni adónde ir. La gente mozambiqueña que antes sabía cultivar su tierra, vivir en comunidad y aprender de sus antepasados ya no encuentra espacio para seguir sus tradiciones una vez que se instala en el país una nueva forma de vivir, producir y desarrollar aprendida del colono. Los habitantes del lugar se quedan desprovistos de las referencias que los hacen humanos como si sufrieran una metamorfosis simbólica – lo que, de hecho, ocurre en el sueño de Kindzu –, activando los instintos animales que responden a la violencia con más violencia. Este escenario desordenado se vuelve todavía

más confuso por el hecho de que ya no hay un enemigo común fácilmente reconocible por el color de la piel, y también por la emergencia de los “mutantes” como nuevos dirigentes. Empieza entonces la explotación mutua entre hermanos, con el objetivo sacar la máxima ventaja individual y no colectiva. Es decir, la faz del enemigo se diluye y no es posible establecer una diferencia entre “nosotros” y “ellos”, porque en este caos instalado todos son “nosotros” y todos son “ellos” a la vez. Esta imposibilidad de saber contra quién luchar lleva a la disputa de todos contra todos hasta que, por fin, llegan al colmo de la violencia matándose entre sí. El resultado es que el pueblo está en la tierra sin estarlo, por encontrarse totalmente desvinculado de ella, pierde la identidad y vive en un no-lugar profano en el que todo lo sagrado está destruido.

Al analizar más detalladamente los simbolismos de esta profecía, llama la atención la declaración de que incluso el mar y el cielo van a ser propiedad ajena. Si recordamos el significado simbólico de estos elementos, deducimos que, por una parte, el contacto con los dioses está totalmente bloqueado a partir del momento en que el cielo está dominado y, por otro, las fuentes de vida y de renovación contenidas en el mar están extintas o bien inaccesibles. La consecuencia es el completo estancamiento de la tierra por la desaparición de todas las formas de vida, excepto los hombres/animales metamorfoseados, que muy pronto van a morir porque ya no hay alimento. Según Chevalier, las imágenes apocalípticas se transforman en

el símbolo de los últimos días del mundo, que estarán marcados por fenómenos espantosos: gigantescos maretaños, derrumbamientos de montañas, abismales resquebraduras de la tierra, abrasamiento del cielo en un indescriptible estruendo. El apocalipsis se convierte así en un símbolo del fin del mundo (CHEVALIER, 1986, p. 110).

Además, el autor añade que se trata de la revelación de un profeta que transmite al pueblo un mensaje recibido de Dios, en el que todo o casi todo es simbólico. En este sentido, la imagen descrita por el *nganga* asume un real aspecto de apocalipsis, en el que la tierra llega a su completo agotamiento y, evidentemente, a su fin, para luego poder volver a nacer.

La imagen de la tierra que regurgita a los muertos es el primer símbolo apocalíptico que identificamos, una vez que el acto de volver a salir del vientre de la madre primordial está simbolizado al revés, representando, en lugar de un renacimiento, la aparición de una especie de ejército de zombis, hambrientos y vengativos, lo que confirma que lo único que puede renacer en este lugar es más muerte. Su búsqueda por

las partes del cuerpo que les son decepadas tiene igualmente sentido simbólico. Entre los bambara la nariz, junto con la pierna, el sexo y la lengua representan a los obreros de la sociedad y la primera es la guía de los demás obreros por orientar “los deseos y las palabras” (CHEVALIER, 1986, p. 743). Ya la oreja, “en África simboliza siempre la animalidad” (CHEVALIER, 1986, p. 780); además, entre los dogon y los bambara, supone un símbolo sexual, lo que se explica por la analogía de la palabra y del semen, representando en conjunto la fertilización. Si unimos estos dos elementos encontramos la representación de la doble castración de los hombres, primero por la incapacidad reproductiva, simbolizada por la ausencia de la oreja y, segundo, por la pérdida del sentido de la orientación para el buen comportamiento en la sociedad, representado por la nariz, ambos fenómenos reales y fácilmente identificables en esta tierra estéril y sin ley.

El siguiente elemento que consideramos apocalíptico en este fragmento es el viento que, como comentamos, tiene carácter ambiguo al representar, por un lado, la inestabilidad y la inconstancia y, por otro, el soplo creador divino. De acuerdo con lo profetizado por el curandero, el viento tiende más a la primera acepción, que representa el estado de puro desorden. El hecho de arrastrar a los astros confirma igualmente esta conclusión, una vez que estos simbolizan la regularidad y la inflexibilidad. Además, “están animados de un movimiento circular, que es el símbolo de la soberana perfección” (CHEVALIER, 1986, p. 147). Entendemos que, al romper su comportamiento orbital y revolcarse, los astros simbolizan su sentido inverso, sobre todo, si tenemos en cuenta que parecen estar explotando y transformándose en una luz que desorienta la noche. La presencia de este elemento es interesante porque, según Chevalier, la luz sucede a las tinieblas suponiendo la ordenación del caos; de esta forma, su aparición puede representar la primera chispa de esperanza después de instalarse el completo desorden. Esto se confirma con el surgimiento del sol renovador que representa la potencia celeste, la esperanza y la eternidad; sumadas, estas dos componentes son el principio de la regeneración de la tierra.

A continuación, la transformación de la vegetación en sal contiene una simbología perturbadora. Según el *Diccionario de Símbolos* de Chevalier, la vegetación “es símbolo de la unidad fundamental de la vida” (CHEVALIER, 1986, p. 1049), además, representa el carácter cíclico de la naturaleza por su desarrollo a través de la transformación de la simiente a partir de la tierra, materia indefinida. La sal, por su parte, contiene en sí simbologías contradictorias puesto que es elemento conservador y corrosivo a la vez; asimismo, se puede oponer a la fertilidad, de manera que “la tierra salada significa la

tierra ácida, endurecida” (CHEVALIER, 1986, p. 907). A partir de estos significados entendemos que la transformación de un elemento en otro representa la muerte del suelo que, envenenado y convertido en arena, ni puede ser fertilizado ni su ingestión es capaz de promover la fecundidad de las mujeres. La imagen de las madres alimentándose del vientre de la tierra y llegando a producir un hueco simboliza la muerte, no sólo del suelo sino de todos los vientres; en consecuencia, el lugar se transforma en un desierto donde la vida está imposibilitada de resurgir. La esterilidad de la tierra lleva a la comprensión de que lo sagrado deja este lugar en el momento en que se rompen los vínculos con los antepasados volviéndolo profano, de hecho, un no-lugar por excelencia. La siguiente aparición del sol confirma la llegada de los tiempos de renacimiento a través de los versos de una canción de cuna que, en este caso, representa el único hilo que permite la reconexión con la tradición. Es decir, el reencuentro con la madre biológica que canta la canción de cuna promueve el acercamiento a la madre tierra. Además la presencia del astro rey reabre la conexión con los cielos y, consecuentemente, reactiva la comunicación con los dioses y los antepasados, siendo la canción el idioma común que permite restablecer el diálogo con la tradición y volver a encender en los hombres el sentido sagrado de la vida.

El casi fin de la vida humana en este no-lugar se da con la metamorfosis de los hombres en animales que ocurre después de este discurso. Como comentamos anteriormente, la metamorfosis representa un estadio dentro de un proceso de individuación; de esta forma, identificamos dos perspectivas de análisis. Por un lado, lo que encontramos aquí es lo contrario a la individuación, puesto que lo que ocurre con los personajes es justo la pérdida de sus identidades a través de la transformación en criaturas indiferenciadas entre sí. No obstante, si la transformación en otro representa un paso en una etapa evolutiva, identificamos éste como el primer estadio en el renacimiento que vendrá enseguida; sobre todo, si consideramos que, al final del discurso, el consejo del curandero es el de aceptar la condición animalasca en que se convierten y morir en paz. En este sentido, consideramos que el reencuentro de Kindzu con su hermano representa una resignación, es el momento en que logra apaciguarse con su familia y consigo mismo, y aceptar el fin de su trayectoria.

El protagonista sufre igualmente una metamorfosis al transformarse en *naparama* en el sueño, lo que le proporciona el encuentro con una nueva identidad, la de guerrero de la paz, que persigue durante su viaje. La aparición final de todos los personajes malos o de carácter dudoso en la novela, que representan la explotación y la guerra, persiguiendo

al gallo Junhito, simboliza el último intento de los enemigos de destruir la libertad y subyugar a toda la población. El hecho de que Kindzu logre defender a su hermano en su nuevo papel de guerrero demuestra que es el momento de eliminar la guerra y la maldad y empezar la reconstrucción del país y de la identidad del pueblo. Es interesante notar que el protagonista logra traer al hermano de vuelta a su forma humana cantando la canción de cuna de la madre, la cual, como comentamos, representa el último vínculo con la tradición que una vez recuperado, trae de nuevo la libertad.

Este recorrido por la sabana mozambiqueña a través de la voz de Kindzu demuestra la cercanía del pensamiento arcaico, todavía vivo en el imaginario colectivo actual, y representado en la novela por medio de la construcción de los espacios simbólicos. Por los ojos del protagonista podemos recuperar los escenarios que representan el ámbito sagrado, el profano y los lugares límite que permiten el tránsito entre ellos. En la trayectoria de Kindzu el elemento de la naturaleza más representativo es el mar, que se constituye como espacio de margen en su desarrollo iniciático, según lo descrito por Gennep, además, es el lugar que le permite comunicarse con el más allá, representado por el espectro de su padre. En el mar encuentra a Farida y aprende muchas lecciones en el navío encallado. El agua, también en forma de río y lluvia incorpora su simbología de elemento purificador, regenerador y de origen y fin de la vida. El cielo, por su parte, es el lugar de procedencia de su amada Farida, representa lo sagrado inaccesible por el desorden provocado por la guerra. La permanencia de la chica en el barco se acerca tanto a esta idea como a la creencia según la cual el mar es un lugar de transición, que le podría facilitar el tránsito a su sitio de pertenencia. Igual que el cielo, el más allá se encuentra igualmente en un estado caótico por la falta de comunión de los hombres con los antepasados.

La tierra y los animales sirven para plasmar la imagen de devastación del país. La primera está profanada y estéril, no produce alimentos y no se la puede sembrar, es la madre universal impedida de ejercer la maternidad; refleja igualmente la ruptura con la tradición. En la imagen del campo de desplazados se ve retratado no solo el hambre y el abandono, sino también el resultado del deseo de poder y de riquezas, que lleva a la explotación de la gente más débil. La carretera es otro espacio que se define como límite, que no permite que Muidinga y Tuahir accedan a una forma concreta de vida ni en esta dimensión ni en el más allá. Están aprisionados y condenados a vagar, son el retrato de todos los desubicados del país. Los animales, por su parte, están maltratados como la

gente y sirven para complementar el escenario de muerte y destrucción que circunda la novela.

La trayectoria del protagonista pasa por todas estas realidades espaciales, empieza y termina en el mar la iniciación, que le forma como un adulto responsable para actuar en la sociedad. Este elemento se establece como espacio límite que permite el tránsito entre los dominios de lo sagrado y de lo profano, en él circulan Kindzu, Farida y el espectro de Taímo. Los dos primeros pasan por allí para avanzar en su búsqueda, y el tercero se queda atrapado por no poder realizar el tránsito al más allá. Por su parte, la presentación del lugar profano, el no-lugar, se configura como el escenario de la guerra, el sitio donde se encuentra el mal, lo que significa que está por casi todas las partes, dado que el conflicto invade todo el país. En este sentido, el lugar idílico de Kindzu se constituye por la imagen de la casa, con la familia, viviendo en comunión con la tierra y los ancestros. Éste es el lugar sagrado por excelencia, que se opone al ambiente bélico, y le transmite paz y seguridad, es el único espacio en el que pude vivir y al que desea regresar.

La simbología de los espacios sagrados y profanos demuestra el esfuerzo de Couto por retratar de forma bella y poética el conflicto entre lo moderno y lo arcaico en Mozambique. La tradición se manifiesta a través de los personajes de Taímo y Tuahir, de la madre de Kindzu, del *nganga* y de los ancianos del pueblo y de Nhamataca y Siqueleto, todas figuras perdidas y confundidas, que ven el espacio deteriorarse alrededor de sí, mientras se destruyen los lazos con los antepasados y toda la cultura de la que tienen conocimiento. Lo moderno, por su parte, se presenta a través de los personajes de Romão Pinto, Estevão Jonas, del pastor profesor y de Surendra, todos de alguna manera invasores del territorio que buscan riquezas y que contribuyen a la desaparición paulatina de las culturas locales. Al protagonista le gustan Surendra y el profesor y eso demuestra que el contacto con lo moderno no es malo en sí, sobre todo si tenemos en cuenta que ambos son fuentes de conocimiento, amistad y bienestar para él. Contradictoriamente, para Farida el contacto con Romão Pinto, la presencia moderna *per se*, se define como el comienzo de su fin. Por esta razón, tanto Kindzu como Farida logran conectarse y compartir su no pertenencia en el no-lugar que se constituye en el navío. Lo consideramos un no-lugar por su condición simbólica de espacio transitorio, no por considerarlo profano, sobre todo al tener en cuenta que se vuelve igualmente una especie de lugar idílico provisional para ambos, por permitirles soñar con una vida futura reunidos en familia. Por otra parte, la condición desubicada de los dos, que no saben qué hacer ni adónde ir, se manifiesta en esta especie de límite entre lo moderno y lo arcaico y a la vez



entre lo sagrado y lo profano, que acaba por lanzar los dos a la muerte. Sin embargo, se trata de una muerte con sentido de nuevo comienzo y no de fin, como ilustra el discurso del profeta en el sueño de Kindzu.

En la novela, los espacios y los personajes exponen la realidad mozambiqueña y dan voz a su población a través de la belleza del lenguaje que expresa la esperanza. En la representación del apocalipsis, el autor logra reunir toda la potencia de las imágenes devastadoras de la guerra y construir la posibilidad de surgimiento de nuevos tiempos, en los que triunfe la comunión entre la gente y la tierra. De esta forma, su denuncia se transforma en un grito de esperanza en medio de la sabana.

## 5.2. La saga para matar al dragón

En el espacio *sertanejo* en el que pasa la novela *Grande sertão: veredas* el hombre está inevitablemente arraigado a la tierra, esto se debe principalmente al aislamiento y a las duras condiciones climáticas y socio-económicas del lugar. La pobreza y la falta de recursos en general hacen que los habitantes de la zona dependan enormemente de la economía del ganado y el resultado es que a esta población no le queda mucho además de los fenómenos naturales, la vegetación y los animales. El vínculo de estos individuos con la tierra se desarrolla de manera totalmente distinta de los de la ciudad, una vez que este trozo de suelo es todo lo que pueden llegar a tener en la vida. De esta forma, a pesar de todas las dificultades que encuentra en su territorio, el hombre *sertanejo* ama su *sertão*, con sus desiertos, sus ríos, sus árboles y palmeras y sus animales. Esta conexión con la naturaleza hace que su *modus vivendi* se aproxime al pensamiento primitivo en su esencia, puesto que para ellos su tierra y lo poco que hay en ella son sagrados y les proporcionan experiencias sagradas. Es decir, allí lo sagrado se manifiesta a través de la naturaleza como ocurre en las sociedades tradicionales.

La guerra en el *sertão* que es provocada por las condiciones del lugar, representa el opuesto, lo profano por excelencia. Además, genera una situación de crisis caracterizada por el caos instalado que transforma la zona en una tierra sin ley en la que manda el más fuerte. “O senhor sabe: sertão é onde manda quem é forte, com as astúcias. Deus mesmo, quando vier, que venha armado!” (GSV, p. 16). Esta realidad lleva a la pérdida de referencias éticas, morales y culturales de forma que el hombre no conoce las normas para vivir en este mundo, o mejor dicho, el mundo ya no tiene reglas. Consecuentemente, el individuo no se reconoce a sí mismo ni al espacio donde vive, lo que lleva a la pérdida de la identidad, no solo individual, como es el caso de Riobaldo, sino también la colectiva. Estas circunstancias son las que impulsan al protagonista a la guerra, al pacto y, posteriormente, a la duda existencial sobre la existencia o no del diablo.

En este apartado nos dedicaremos a rastrear los rasgos del pensamiento arcaico en el imaginario *sertanejo* y observar de qué forma estos aspectos interfieren en la vida y en la forma de estar en el mundo de estos individuos. Creemos que la reaproximación de la naturaleza sirve de ruta de escape a la situación de crisis, a través del rescate de su simbolismo. Analizaremos las representaciones simbólicas manifestadas a través del agua – sea a través del río, de la lluvia y del viento o del mar –, de la tierra y la vegetación, del

cielo y sus elementos y de los animales. Es importante resaltar que debido a la complejidad y magnitud de la obra no procederemos a un análisis exhaustivo de las imágenes simbólicas, sino que enfocaremos en las representaciones más relevantes de acuerdo con nuestros objetivos en este trabajo. Por esta razón, no analizaremos las historias insertadas que son anécdotas ejemplares sobre la gente *sertaneja* que Riobaldo narra siempre con intuito de fomentar la discusión sobre el bien y el mal. Esto se compone contenido para un trabajo posterior.

## EL AGUA

Empezamos por el agua, más precisamente por el río, por el hecho de que la carga simbólica de este elemento provoca importantes influencias en la vida del protagonista Riobaldo, que llega a describir el río *Urucúia* como el río de su vida, tal es el vínculo que tiene con el lugar. El propio nombre del protagonista está compuesto por la palabra río, sumada al adjetivo *baldo*, que en portugués significa faltar, inútil, sugiriendo que Riobaldo el transcurso de su vida aún no está completo por no haber encontrado su razón de ser en este mundo, cuestiones que van evolucionando a lo largo de su trayectoria, como veremos enseguida.

Recordamos que, según Cirlot, las representaciones simbólicas más evidentes del río son las de fuerza creadora, de fertilidad, de riego constante de la tierra y, sobre todo, de trascurso irreversible que lleva al abandono y al olvido. El primer episodio que expone la presencia de estos simbolismos del río en la vida de Riobaldo es la travesía del río *do-Chico*, el río *São Francisco*, que el protagonista realiza en su adolescencia con el personaje al que en principio llama solo *menino*; al narrarlo el protagonista demuestra el marco de un antes y un después de este acontecimiento. Es importante recordar la situación de vida del personaje en la época, viviendo con su madre como agregado en una finca, muy pobres, sin muchas posibilidades de futuro y, además, recién recuperado de una grave enfermedad. Desde la primera vez que le ve en el porto del río *de-Janeiro*, el *menino* despierta en Riobaldo curiosidad y una especie de atracción. Así describe sus primeras impresiones:

Mas eu olhava esse menino, com um prazer de companhia, como nunca por ninguém eu não tinha sentido. Achava que ele era muito diferente, gostei daquelas finas feições, a voz mesma, muito leve, muito aprazível. Porque ele falava sem mudança, nem intenção, sem sobejo de esforço, fazia de conversar uma

conversinha adulta e antiga. Fui recebendo em mim um desejo de que ele não fosse mais embora, mas ficasse, sobre as horas, e assim como estava sendo, sem parolagem miúda, sem brincadeira – só meu companheiro amigo desconhecido (GSV, p. 81).

Se nota que el protagonista tiene una conexión inmediata con este desconocido, se siente tan a gusto con él que sugiere ser él la primera persona con la que logra identificarse. Este confort le da la sensación de conocer al *menino* desde hace tiempo, lo que se evidencia con la mención de una conversación adulta y antigua, igualmente anticipando el cambio de estadio de la adolescencia a la madurez que Riobaldo vive al lado del futuro amigo. El protagonista confiesa que esconde la bolsa con la que recoge la limosna por sentirse avergonzado delante del recién conocido, que es bonito, limpio y bien vestido. El *menino* le invita a dar un paseo en canoa, lo que Riobaldo acepta aunque tenga mucho miedo por no saber nadar y por el recelo de que la canoa sea tragada por la inmensidad del río. Vale resaltar que el río *de-Janeiro*, en el que están, es muy pequeño respecto al inmenso *São Francisco*, “rio capital” (GSV, p. 235), y en él desagua; esto sumado al hecho de nunca haber cruzado este límite le asusta, puesto que lo que está del otro lado del margen es totalmente desconocido. Al ver el terror del protagonista, el *menino* le revela que no teme nada y dice al compañero que él también debe de ser siempre valiente. La travesía resulta bien a pesar de realizarse en una canoa pequeña e inestable, además, hecha de una madera que no flota. Al otro margen son amenazados por un hombre que se les aproxima con malas intenciones por creer que son homosexuales y el *menino* tiene la oportunidad de demostrar a Riobaldo su valor, hiriendo al desconocido con un puñal y ahuyentándolo. Al terminar de narrar la historia de la travesía Riobaldo admite a su interlocutor:

E eu não tinha medo mais. Eu? O sério pontual é isto, o senhor escute, me escute mais do que eu estou dizendo; e escute desarmado. O sério é isto, da estória toda – por isto foi que a estória eu lhe contei –: eu não sentia nada. Só uma transformação, pesável. Muita coisa importante falta nome (GSV, p. 86).

El primer aspecto a destacar en este fragmento es la transformación del personaje, el cambio de un estadio de miedo a un estadio de indiferencia (*não sentia nada*). Podemos deducir que en esta travesía la fuerza creadora del río, por un lado, asociada a su transcurso irreversible, por el otro, hacen que el miedo se metamorfosee en valor, llevando al abandono de la situación anterior, al olvido del terror que le provocan las aguas, la monstruosidad del río y lo desconocido. En el momento en que afronta su miedo

Riobaldo tiene ante sí la inquebrantable valentía del *menino*, dicha demostración de valor le provoca tamaño espanto y admiración que a partir de entonces se establece para él un modelo a seguir, como si este *menino* pasara a ser su espejo. El río se constituye como un espacio límite que, según Cirlot, determina la frontera entre lo sagrado y lo profano, de esta forma, el lado conocido, donde está el puerto y la madre representa lo sagrado y el otro margen constituye lo profano, sitio donde sufre amenazas y afronta lo desconocido; el cruce de esta frontera supone necesariamente un cambio en el protagonista.

Al considerar la descripción de los ritos de iniciación según la teoría de Genep, expuesta en el apartado anterior, deducimos que el protagonista sufre un proceso de iniciación que se da paulatinamente a lo largo de la novela. En este caso, su mutación en la travesía del río representa su rito de separación. Bajo una perspectiva temporal más cercana entendemos que la travesía del río significa el viaje a los infiernos, puesto que Riobaldo se separa de su madre, que se queda al otro margen del río, además sufre mucho miedo y una amenaza a través de la presencia del hombre desconocido. En esta etapa su padrino de la iniciación – figura comúnmente presente en los ritos de las sociedades tradicionales – es el *menino*. Además de enseñarle a ser valiente, el amigo le revela el placer de contemplar la naturaleza, mirando las flores y los pájaros, admirándoles y hablando de ellos. Riobaldo admite: “Quem me ensinou a apreciar essas as belezas sem dono foi Diadorim [menino]” (GSV, p. 23). Ese nuevo punto de vista de contemplación del medio cambia la forma de estar en el mundo del protagonista, una vez que él pasa a ver la naturaleza con otros ojos, por la óptica de la belleza. Por otra parte, mirando el episodio por una perspectiva temporal más amplia, notamos que hay de hecho una separación de la situación anterior puesto que poco tiempo después muere su madre, lo que le lleva a ir a vivir en la finca de su padrino Selorico Mendes. En la finca Riobaldo conoce a su futuro jefe en el bando, Joca Ramiro, que también le despierta admiración; por primera vez tiene contacto con los *jagunços*, sobre los que siempre escucha muchas historias, descubre cómo son y cómo viven. Desde que deja la finca en la que reside con su madre hasta el fin de la guerra el protagonista vive en una situación límite, como una muerte simbólica, condición en la que se encuentra el candidato durante todo el proceso iniciático en las sociedades tradicionales. Por sentir que no pertenece a ningún sitio, esta jornada simboliza su búsqueda por un lugar en el mundo y por una razón de ser.

En esta trayectoria, de acuerdo con las descripciones de Genep, consideramos que su etapa de margen son los años en los que está en la guerra, cuando aprende sobre la vida y el mundo, descubre la miseria y el abandono de la población del *sertão*, las

enfermedades, la maldad humana y la brutalidad de la guerra misma. Es por el *menino*, a quien reencuentra años más tarde con el nombre de Reinaldo, que él decide ingresar en el bando de los *jagunços* y es también por él que establece un supuesto pacto con el demonio con el objetivo de matar al traidor Hermógenes en cumplimiento de la venganza por la muerte de Joca Ramiro, el jefe y padre de Diadorim (el verdadero nombre de Reinaldo). De esta forma, el amigo continúa ejerciendo su papel de padrino iniciático en su trayecto. El pacto, del que hablaremos con más detalles más adelante, es el acontecimiento ápile de esta fase y, aunque no llegue a causarle dolor físico, representa una forma simbólica de ser digerido por el monstruo iniciático, o sea, el demonio, que a partir de entonces pasa a comandar su juicio. El cierre del periodo de margen se da con dos momentos clave; el primero es un baño de purificación; no obstante, no se trata de la común inmersión en el agua, sino de un baño de sangre que ocurre en la batalla final, sangre de muchos de sus enemigos y compañeros, y más precisamente, la preciosa sangre de su querido amigo Diadorim. El segundo es la revelación de la mayor verdad en la vida de Riobaldo, el exacto sexo de su amigo que al morir trae a la luz su identidad femenina: Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins. En este momento, el protagonista entiende todos los sentimientos que tiene por el amigo y que le perturban durante tanto tiempo.

La crueldad de esta tardía revelación determina la tercera y última etapa de su iniciación, la fase de agregación. Además de sufrir por la pérdida de su amor, Riobaldo se siente culpable por la muerte del amigo puesto que en determinado momento él intenta convencerle para dejar la guerra pero el protagonista, que a esta altura ya tiene sellado su supuesto pacto, termina por persuadir al amigo a seguir con la venganza. Por esta razón, Riobaldo decide dejar finalmente el *cangaço* y asumir su papel de adulto en la sociedad, casándose con su prometida Otacília y asumiendo la administración de las dos fincas que su padre, antes el padrino Selorico Mendes, le deja como herencia. De esta forma, es evidente la importancia que la travesía del río *do-Chico* desempeña en la vida del protagonista. Antes su vida es bastante simple y humilde, sin mucho significado y sin pertenecer a un lugar concreto en el mundo. Sin embargo, después de la travesía, encuentra una razón para perseguir un objetivo más grande, descubre una motivación para cambiar su trayectoria y lo hace. Él mismo se refiere a lo que puede significar la travesía de un río: “Assaz o senhor sabe: a gente quer passar um rio a nado, e passa; mas vai dar na outra banda é num ponto muito mais em baixo, bem diverso do que em primeiro se pensou. Viver nem não é muito perigoso?” (GSV, p. 30). Es decir, admite que su vida se da de forma completamente distinta de lo que había imaginado, no obstante, a pesar de

trazar algunos “descaminos”, es capaz de finalizar su iniciación y transformarse en un buen hombre, trabajador y responsable que se encarga del cuidado de su familia.

Aunque sea la más importante, esta no es la única representación simbólica del río en la trayectoria del protagonista. En los tiempos de guerra Riobaldo hace muchas digresiones sobre el río *Urucúia* y además lo compara con su prometida Otacília y con su amigo Diadorim. A pesar de semejantes en la forma, son comparaciones bastante distintas en el contenido. El protagonista piensa frecuentemente en su prometida mientras está en la guerra, ella le inspira un amor romántico y representa su refugio para el futuro, cuando cumpla su misión de venganza y deje la guerra. De ella dice: “Otacília sendo forte como a paz, feito aqueles largos remansos do Urucúia, mas que é rio de braveza. Ele está sempre longe. Sozinho” (GSV, p. 236-7). Si retomamos los conceptos de Cirlot expuestos anteriormente, la imagen del río representa, en este caso, la fertilidad pero no en su sentido directo sino con la idea de riego constante, una fuerza que alimenta el espíritu de Riobaldo y le anima a seguir en la guerra con la esperanza de encontrar la paz en el futuro al lado de su amada. Por otra parte, expresa el abandono y la soledad puesto que la imagen del río *Urucúia* le aparece siempre como una suerte de *locus amoenus*, un lugar idílico e inaccesible que solo podrá alcanzar en un futuro lejano.

En la ausencia de Otacília está Diadorim, su compañero en la guerra por quien experimenta un sentimiento ambiguo de amistad y amor, que no comprende. De él dice: “Diadorim, esse, o senhor sabe como um rio é bravo? É, toda a vida, de longe a longe, rolando essas braças d’águas, de outra parte, de outra parte, de fugida no sertão” (GSV, p. 323). El protagonista usa la misma imagen, la del río, y el mismo campo semántico, *braveza* y *bravo*, para caracterizar a los dos, sin embargo, Diadorim representa el sentido opuesto al de Otacília. Es la encarnación del rencor en busca de venganza, su fuerza en vez de creadora es destructora, su fluidez constante persigue la muerte en vez de la vida, genera esterilidad y no fertilidad. La sugerencia de que Diadorim está huyendo asociada a la repetición de la expresión *de outra parte* transmite la idea de que el amigo tampoco tiene sitio en el mundo, como si no le fuera permitido existir mientras no ejecutara su revancha, como él mismo declara: “– Não posso ter alegria nenhuma, nem minha mera vida mesma, enquanto aqueles dois monstros não forem bem acabados...” (GSV, p. 26). Por otro lado, Otacília es el puerto seguro de Riobaldo, siempre en el mismo rincón esperando por él. De esta forma, la comparación expresa la oposición amor y odio llevando a la sensación de lugar – sagrado –, y no-lugar – profano –, respectivamente. O

sea, el *Urucúia*, espacio idílico conocido que guarda el amor y la paz, se opone al espacio de la guerra, lo desconocido que contiene la maldad, la violencia y el demonio. En este sentido, hay una especie de solidaridad entre Riobaldo y Diadorim si tenemos en cuenta que los dos viven en lo profano buscando encontrar lo sagrado, contradictoriamente, a través de la venganza que supone el asesinato del dragón Hermógenes.

El amor de Riobaldo por Diadorim le lleva a ingresar en la guerra, la situación profana por excelencia, de esta forma, se aleja de Otacília y del lugar sagrado donde hay paz y serenidad. No obstante, este amor le impulsa a un sacrificio aún más grande, el ya mencionado pacto con el diablo. La idea de realizarlo le viene por el rumor de que su gran enemigo, Hermógenes, es también *pactário* y el afán de destruirlo le lleva a consumir este acto extremo para competir en igualdad con el enemigo. El supuesto pacto determina el núcleo de la búsqueda existencial del protagonista que durante toda la narración se cuestiona si este pacto llega a realizarse de hecho y si de verdad existen el demonio y el mal.

Hablaremos más detalladamente de este tema más adelante, aquí lo que interesa para el análisis es la representación del río en el momento inmediatamente posterior a la ejecución del pacto. El protagonista describe lo que siente: “Ao que recebi de volta um adejo, um gozo de agarro, daí umas tranqüilidades – de pancada. Lembrei dum rio que viesse adentro a casa de meu pai. Vi as asas, archei um puxo do poder meu naquele átimo” (GSV, p. 319). Primero le acomete una sensación de ligereza, como en un vuelo, o sea, como si hubiera adquirido poder suficiente para volar. Enseguida, le vienen ganas, de actuar, de lanzarse al que acaba de conquistar y, por último, siente una suerte de alivio por sentir que está cambiado y seguro de que vencerá la guerra. Finalizado este torrente de sensaciones, se refiere al río que invade la casa de su padre. Esta imagen contiene una vez más la idea de la corriente constante del río como algo irreversible; a partir de este momento el protagonista ya no es el mismo y debe abandonar y olvidar su vida anterior y sus raíces, en este caso, representadas por la casa del padre. Entonces empieza una fase en la que comete disparates y maldades, acciones que no tienen nada que ver con su carácter anterior. Ésta es la prueba de que realmente entra en una nueva era en la que se asocia al mal para vencer el mal a pesar de que él mismo cree que el pacto no se realiza de hecho. Aun respecto al pacto y su relación simbólica con el río, encontramos la afirmación de Riobaldo: “Depois, o Reinaldo disse: eu fosse lavar o corpo, no rio. Ele não ia. Só, por acostumaçãõ, ele tomava banho era sozinho no escuro, me disse, no sinal



da madrugada. Sempre eu sabia tal credence, como alguns procediam assim esquisito – os caborjudos, sujeitos de corpo-fechado (GSV, p. 113). La sugerencia de que aquellos que tienen pacto con el diablo no pueden bañarse en el río durante el día, reitera el significado de fuerza purificadora de este elemento, si consideramos que al sumergirse en las aguas el *pactário* puede ser purificado perdiendo su poder y su conexión con el demonio.

El río *Urucúia* representa el *locus amoenus* para Riobaldo, que durante toda la novela hace digresiones sobre la belleza, la fuerza y otras características de este río. El simple hecho de recordarlo resalta el simbolismo de fuerza creadora, si tenemos en cuenta que estas memorias traen un cierto sosiego al personaje. En uno de sus circunloquios afirma: “O meu Urucúia vem, claro, entre escuros. Vem cair no São Francisco, rio capital. O São Francisco partiu minha vida em duas partes” (GSV, p. 235). Respecto a esta última frase, es importante citar el ensayo *O homem dos avessos*<sup>121</sup>, del teórico y crítico brasileño Antônio Cândido en el que expone que todos los acontecimientos “normales” y positivos de la vida del protagonista ocurren al margen derecho del río *São Francisco*, que representa lo fasto, lo venturoso. De este lado están la finca de su padre y el pueblo en el que estudia y, allí, su amor por Diadorim es solo una amistad. Por otro lado, en la orilla izquierda ocurren los malos incidentes, es lo nefasto, donde está su enemigo Hermógenes, la confusión de sentimientos por Diadorim y también es donde realiza el pacto con el diablo. Además, Cândido propone que el río *Urucúia*, que nace del lado izquierdo y desemboca en el *São Francisco*, es una especie de compensación, por estar situado en el medio de la geografía descrita en la novela, representa un refugio idílico para el personaje e, incluso, es el remanso en que vive Otacília, protegida de la maldad de la guerra.

Esta propuesta del teórico tiene igualmente sentido si analizamos esta posición intermedia del *Urucúia* bajo la definición de Cirlot la cual el agua es “por analogía, mediadora entre la vida y la muerte, en la doble corriente positiva y negativa, de creación y destrucción” (CIRLOT, 1982, p. 55). El río se presenta como intermediario entre la vida y la muerte puesto que guarda a la prometida de Riobaldo, le salva la vida y proporciona a ambos el lugar idílico, la creación de una nueva etapa después de la guerra. Mientras que para Diadorim se manifiesta la destrucción, la prematura muerte en batalla, o sea, el transcurso irreversible del tiempo. Por otro lado, la característica ambigua *claro, entre*

---

<sup>121</sup> Cândido, Antônio. *O homem dos avessos*. In: Tese e Antítese: ensaios. São Paulo: T. A. Queiroz, 2002.

*escuros* demuestra una vez más el papel intercesor de este río, que en los momentos de desesperación apacigua al protagonista. Entendemos que esta afirmación de que el río puede turbarse y luego volver a aclararse corresponde a los amores de Riobaldo, como si la faceta clara fuera Otacília, el amor permitido, correcto y legal y el lado oscuro es el amor por Diadorim, prohibido e indebido. Además, recordamos que este raro amor por Diadorim llega a provocar un eclipse en el protagonista, al despertar su lado negro y llevarlo a transformar su sentimiento en odio para matar al enemigo, de esta forma, se reitera la idea de que Riobaldo tiene sus altibajos como el *Urucúia*.

Esta imagen idílica compuesta por el río *Urucúia* se complementa con la *vereda*, espacio importante en toda la obra, no solo por estar presente en el título, sino también por ser un lugar deseado en la trayectoria del protagonista. El propio título de la novela expone la oposición entre el gran *sertão* y la *vereda*. En el escenario *sertanejo* este vocablo, que tiene distintas descripciones, asume un significado específico; según el *Dicionário Priberam*, *vereda*<sup>122</sup>, en la variación del portugués brasileño, significa un agrupamiento de bosques cercados por campos. Estas selvas se forman en las curvas de los ríos en las zonas de *caatinga* y la vegetación típica es el *buriti* (*Mauritia flexuosa*), la palmera adorada por el protagonista. Como él mismo describe en la novela, la formación del *buritizal* ocurre cuando las semillas de las palmeras se caen al río y son arrastradas hasta agarrarse en alguna *vereda* más abajo donde brotan. Debido a la presencia de abundante vegetación y a la cercanía del río, suele ser un lugar húmedo y fresco y abriga a muchos pájaros. Al considerar que el *sertão* se caracteriza por el clima semi-árido, muy caliente y con poca vegetación, la *vereda* se transforma en una especie de oasis en la zona, son sitios en los que se puede descansar y refrescarse. En este sentido, es evidente la oposición entre estos dos ambientes; por otra parte, si analizamos la simbología de la *vereda*, añadimos algunos significados que ayudan a comprender la relevancia del lugar más allá de sus características geográficas.

El protagonista tiene una divagación sobre la *vereda* cuando está con el bando en *Guararavacã do Guaicuí*, donde paran para recuperarse y descansar después de vencer la guerra contra el bando de Zé Bebelo; poco tiempo antes de recibir la noticia de la muerte de Joca Ramiro que les llega en este mismo paraje. Riobaldo narra que el sitio donde están es bonito y admite que allí pasa momentos agradables, sin embargo, no deja de añorar su sitio de origen:

---

<sup>122</sup> *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*: <http://www.priberam.pt/dlpo/vereda>. Consultado el 03.09.2014.

Me deu saudade de algum buritizal, na ida duma vereda em capim tem-te que verde, termo da chapada. Saudades, dessas que respondem ao vento; saudade dos Gerais. O senhor vê: o remôo do vento nas palmas dos buritis todos, quando é ameaço de tempestade. Alguém esquece isso? O vento é verde. Aí, no intervalo, o senhor pega o silêncio põe no colo. Eu sou donde nasci. Sou de outros lugares (GSV, p. 220).

Al asociar este escenario a la *saudade* Riobaldo demuestra un sentimentalismo arraigado a sus memorias, lo que comprueba la importancia de este sitio en su vida, sobre todo, por considerarlo su lugar de pertenencia. Entendemos que por contener el río y el árbol en sí la *vereda* culmina los significados simbólicos de estos elementos; entre los más representativos destacamos la fuerza vital y la fluidez constante del río, que simboliza la vida, y el poder de regeneración y el ciclo de la vida que representa el árbol. Además, por las descripciones del protagonista, se nota que el viento está igualmente presente en la *vereda* y, en este fragmento, tiene lugar un destacado. Comentaremos en detalles los significados simbólicos del viento más adelante, aquí recordamos que simboliza por un lado el soplo creador divino, pero por otro puede representar inestabilidad e inconstancia. Es evidente en su discurso que Riobaldo está vinculado a la *vereda*, de esta forma, deducimos que la simbología de este espacio está relacionada con las imágenes positivas de influencia creadora divina, de fuerza vital y de regeneración. Si la *vereda* tiene un poder renovador simplemente por sus características físicas, estos significados aumentan este poder, al añadir un valor simbólico al lugar, y explican por qué su simple evocación es capaz de aportar tranquilidad. Asimismo, es un sitio alejado de la guerra, lo que reitera su oposición al *sertão* y consolida su status de lugar sagrado en que es posible conectarse con fuerzas superiores. Esto se refuerza con la descripción del sitio llamado *Tamanduá-tão*, en que se da la batalla final: “E do Tamanduá-tão era a Vereda, com seus buritís altos e a água ida lambida, donzela de branca, sem um celamim de barro” (GSV, p. 413). Al definir que en este sitio se ubica la *Vereda* en mayúscula, como si fuera la más importante entre todas las demás, y al describir el agua limpia remitiendo a la pureza, encontramos el verdadero poder de esta *vereda* de evocar las fuerzas benéficas recordando que es allí donde vencen la guerra.

En esta misma época en que están en *Guararavacã do Guaicuí* hay otro episodio que demuestra la influencia del río en la vida de Riobaldo. Allí los compañeros disfrutaban el momento de paz, sin hacer mucho más que comer y descansar, esto recuerda al

protagonista la situación de aislamiento en la que se encuentran, sin noticias de nada ni nadie, y le hace añorar una presencia femenina. Un día decide salir cabalgando sin aviso en un intento de encontrar a otras personas y siente mucha tristeza. “E eu nem sabia mais o montante que queria, nem aonde eu extenso ia. O tanto assim, que até um Corguinho que defrontei – um riachim à-tôa de branquinho – olhou para mim e me disse: – Não... – e eu tive que obedecer a ele. Era para eu não ir mais para adiante. O riachinho me tomava a benção” (GSV, p. 219). En este momento en el que Riobaldo piensa una vez más en escapar de la vida en el *cangaço*, en que duda de sus decisiones, el río surge de una forma imponente haciéndolo parar y reflexionar, y él decide dormir un rato “para reconfirmar a minha sorte” (GSV, p. 219), afirma. Cuando se despierta se da cuenta de que Diadorim está vigilando su sueño y los dos vuelven al campamento sin hablar. El protagonista entonces se entera de que el amor que siente por el amigo es más que amistad. De esta forma, entendemos que el *riachinho* actúa primero con el sentido de transcurso irreversible, es decir, hace Riobaldo desistir de la fuga, puesto que la decisión de seguir a Diadorim ya está tomada y él no puede volver atrás. Además, enseguida a este episodio, reciben la noticia de la muerte de Joca Ramiro y deciden partir en la demanda por venganza, lo que ata aún más el destino de los amigos. Esta idea se confirma con la declaración del protagonista: “Mas foi nesse lugar, no tempo dito, que meus destinos foram fechados. Será que tem um ponto certo, dele a gente não podendo mais voltar para trás? Travessia de minha vida” (GSV, p. 220). Por otra parte, el río con su fuerza creadora y fertilizadora proporciona al protagonista una visión distinta del sentimiento por su amigo, de cierta forma, transforma el amor amistad en amor “de amor mesmo amor” (GSV, p. 219).

Vimos hasta aquí la importancia del río en la vida del protagonista y los distintos significados simbólicos que sus representaciones engendran. No obstante, las imágenes del agua alcanzan las dimensiones del imaginario colectivo igualmente en forma de lluvia. Este elemento es símbolo de fertilización y purificación, además de ser fuente de la influencia divina sobre la tierra. Por otra parte, la tempestad puede ser la manifestación de la cólera divina y/o el preludio de una revelación. En la obra, encontramos tres ocasiones en las que la lluvia aparece como un anuncio de la muerte, representando la ambigüedad de este elemento que, dependiendo de su intensidad, puede traer a la tierra la benevolencia o la cólera divina.

La primera muerte, no en orden cronológico sino en el orden de la narración, es la de Medeiro Vaz, uno de los jefes del bando a quién Riobaldo admira mucho. Mientras el personaje convalece, hay una tempestad: “E deu a panca, troz-troz forte, como de propósito: uma chuva de arrobas de peso” (GSV, p. 63). Antes de entrar en la guerra Medeiro Vaz era terrateniente y tenía una propiedad heredada de su padre y abuelo; en algún momento decide salir en busca de justicia en el *sertão*, prende fuego a la casa de la finca, reúne un grupo de *jagunços* y se lanza al *cangaço*. De esta forma, interpretamos la presencia de la lluvia más allá del presagio de su muerte, como una especie de purificación para Medeiro Vaz, su resignación final, al tener en cuenta que a pesar de dejar la casa e ir para la guerra tiene la intención sincera de traer la paz al *sertão*.

La muerte de la Bigrí, la madre de Riobaldo, que ocurre en un “dezembro chovedor” (GSV, p. 87), también es presentida por las aguas celestiales. Si consideramos que después de esta muerte el protagonista va a vivir con su padrino y allí encuentra por primera vez al bando de Joca Ramiro y a Hermógenes, entendemos que la lluvia representa la influencia divina en su trayectoria. O sea, las fuerzas celestiales influyen en el destino de Riobaldo transformándolo paulatinamente en vehículo de purificación dado que su objetivo es eliminar el mal del *sertão*. El último caso de la lluvia como presagio de muerte es la noticia del deceso de Joca Ramiro, del que tienen conocimiento por un compañero que llega al campamento después de varios días seguidos de mucha lluvia. En este caso también consideramos la lluvia como acción divina que influencia el destino del protagonista, puesto que la guerra había terminado y es esta muerte que lleva a Riobaldo a seguir en el *cangaço* y posteriormente a ejecutar el supuesto pacto con el demonio. Es interesante notar que en el *sertão* no suele llover a menudo y en casi todas las veces en que ocurre una muerte importante en la novela, ocurre también el fenómeno. En este caso, podemos deducir que las aguas, además de influir en la trayectoria de Riobaldo, ejercen su poder de mediador entre la vida y la muerte haciendo el papel de *psicopompo*. Es decir, por representar el vínculo entre la tierra y el cielo, actúan como elemento facilitador del tránsito de los muertos. Incluso, en el caso de Medeiro Vaz, Riobaldo comenta que la tormenta surge “como de propósito”, o sea, de verdad como una acción intencional, con algún objetivo oculto.

En otra situación de lluvia hay igualmente el augurio de malos tiempos paralelamente a la interferencia celestial en la vida del protagonista; él la describe como muy fuerte y duradera reconociendo que es el invierno más largo de todos los tiempos. “Trovoou truz, dava vento. E chuvas que minha língua lambeu. Nelas não mais falo. Mas,

quando estiou o tempo, de vez, não sei se foi melhor: porque bateu de começo a fim dos Gerais um calor terrível” (GSV, p. 288). Como el propio protagonista comenta, el fin de las lluvias trae un cambio súbito en el clima. Sin embargo no es solo el calor que les impone obstáculos, sufren también enfermedades y finalmente acaban por encontrar a un grupo de hombres a los que Riobaldo llama *catrumanos* – una forma de referirse a la gente campesina, pero con un tono peyorativo que sugiere que son demasiado pobres y humildes. Estos hombres están protegiendo la carretera que lleva a su pueblo debido a una epidemia de viruela que ataca a otro pueblo cercano. Por esto, no dejan el bando de Riobaldo pasar y además, les recomiendan dar la vuelta para no acercarse al foco de la enfermedad, pero el jefe decide seguir y Riobaldo empieza a creer que los *catrumanos* les lanzan una maldición. El protagonista tiene una especie de devaneo en el que se pone a imaginar que esta gente, por ser tan miserable, es capaz de tener mucho odio y además refuerza “aprendi dos antigos” (GSV, p. 294), es decir, justifica sus sospechas con la creencia en la tradición, en el conocimiento transmitido por sus antepasados. Al pasar por el pueblo se dan cuenta de que están perdidos y un tiempo después llegan a las *Veredas Mortas*, el sitio donde Riobaldo decide realizar el supuesto pacto con el demonio y lo lleva a cabo.

En este pasaje, que exponemos de forma bastante sucinta, la lluvia trae, además de la muerte a través de la enfermedad, el comienzo de los malos momentos de Riobaldo, es decir, su fase de *pactário* que acaba por culminar con la muerte de Diadorim. Es importante resaltar que dichas lluvias eran inesperadas, más adelante llegan incluso a comentar el descontrol del tiempo en el año corriente; esto nos lleva a creer que este encuentro con los *catrumanos* es un desafortunado equívoco, como si todo a partir de entonces fuera un gran disparate. Si las lluvias proporcionan un vínculo con el cielo, suponemos que Riobaldo recibe una suerte de recado, tal vez una alerta de las fuerzas superiores para mantenerse lejos del demonio, aunque él decida hacer lo opuesto. Por otra parte, “Es igualmente en la tormenta que se desenvuelve la acción creadora. Los seres nacen del caos en una indescriptible perturbación cósmica. Es en la tormenta que aparecen los grandes comienzos y los grandes fines de épocas históricas (CHEVALIER, 1982, p. 648). Al analizar los hechos bajo una perspectiva temporal más larga y al tener en cuenta que esta corriente de mala suerte lleva al fin de la guerra y a la redención de Riobaldo, deducimos que la lluvia trae igualmente la idea de renacimiento, de comienzo de un nuevo ciclo. Así, el protagonista hace la travesía de los infiernos en su trayectoria iniciática para

luego regenerarse y purificarse de las fuerzas del mal y asumir su papel responsable junto a la sociedad.

Asociada a la lluvia está la imagen del viento que igualmente asume una importante dimensión en la vida del personaje. Según Cirlot este elemento está asociado al hálito o soplo creador, además, cuando esté en su máxima actividad origina el huracán “al que se atribuye poder fecundador y renovador de la vida” (CIRLOT, 1984, p. 464), y Chevalier añade que “Debido a la agitación que lo caracteriza [el viento] es símbolo de vanidad, de inestabilidad y de inconstancia” (CHEVALIER, 1986, p. 1070). Como podemos notar, es otro elemento que se puede manifestar de manera ambigua, para el bien o para el mal. En el episodio de los *catrumanos* que describimos arriba, en el que consideramos la lluvia como un mal-augurio, está presente también el viento. Podemos añadir que la presencia de este elemento refuerza la idea del principio de malos tiempos, si tenemos en cuenta el significado de inestabilidad e inconstancia de los vientos. Es como si el diablo estuviera flirteando con Riobaldo, llamándole la atención, y acaba por provocar en él un desequilibrio que culmina más adelante con la realización del supuesto pacto.

En toda la novela, la imagen del viento está inevitablemente asociada al demonio, sobre todo por tener como subtítulo “O diabo na rua no meio do redemoinho...”. Esta frase, que Riobaldo repite innumerables veces durante la narración, se refiere a la lucha final entre Diadorim y Hermógenes que resulta en la muerte de los dos. La referencia al medio de la calle se explica porque esta batalla ocurre en un pequeño pueblo abandonado. El demonio es obviamente el enemigo Hermógenes que Riobaldo asocia a la representación directa del mal y el remolino es la imagen a través de la que él se materializa. De esta forma, entendemos que el viento asume la faceta inestable e inconstante del huracán invirtiendo el orden natural, es decir, transformando el poder creador, normalmente divino, en una fuerza maléfica que permite el surgimiento y la acción del mal.

El protagonista da a entender que en el *sertão* existe la creencia popular de que el diablo viaja en el remolino. Según el *Dicionário do Folclore Brasileiro* de Câmara Cascudo esta creencia es común en algunas zonas de Portugal: “Cuando se produce un remolino, al que la gente en Beira Alta y en otras partes llaman *borborinho*, se cree que entonces anda en el aire el diablo, o brujas o cualquier cosa mala” (CASCUDO, 1988, p. 666); por esto, entendemos que esta convicción llega al *sertão* a través del imaginario

luso. Antes de la batalla en la que vencen al bando de Zé Bebelo, mientras esperan la llegada del enemigo, el protagonista va con Diadorim y otro compañero en busca de noticias y lo único que encuentran es un viento muy fuerte que asusta a su caballo. “– “Redemunho!” – o Caçanje falou, esconjurando. – “Vento que enviesa que vinga da banda do mar...” – Diadorim disse. Mas o Caçanje não entendia que fosse: *redemunho* era d’Ele – do diabo. O demônio se vertia ali, dentro viajava (GSV, p. 187). En esta situación consideramos que la presencia del remolino trae otra vez el soplo creador del desorden, al entender que enseguida llega el enemigo y se da la batalla. El resultado es la victoria del bando de Riobaldo que decide, en vez de matar al derrotado Zé Bebelo, realizar un juicio en el que le condenan a dejar a los *Gerais* hasta la muerte de Joca Ramiro. Antes de ser juzgado el reo declara: “– “É o mundo à revelia!...”” (GSV, p. 195), es decir, el representante de la justicia y del orden es juzgado por los rebeldes en vez de ocurrir lo contrario, reflejando la situación caótica del *sertão* sin ley, abandonado a la anarquía. De esta forma, deducimos que está presente una vez más la acción del viento como agente del caos. Riobaldo, que antes estuvo en el bando de Zé Bebelo, aún le tiene aprecio, y no desea su muerte, por esto se inventa que el jefe lo quiere vivo para preservar su vida; más adelante, durante el juicio pide la palabra y defiende al enemigo, asumiendo por primera vez una posición de liderazgo frente al bando. Aunque estuviera defendiendo la vida de un hombre, el protagonista no actúa como debería una vez que protege al adversario, por esta razón, concluimos que en este caso el demonio está una vez más flirteando con él, dándole una muestra del poder que puede llegar a tener si asume el comando del bando; lo que hace finalmente cuando es ya *pactário*. Esta perspectiva se hace más clara si tenemos en cuenta que el juicio de Zé Bebelo es lo que causa la discordia entre Joca Ramiro, por un lado, y Hermógenes y Ricardão, por otro, llevando a la traición y al asesinato del primero, y la ulterior decisión de Riobaldo de seguir en la guerra. De esta forma, entendemos que el viento, mientras vehículo del mal, transporta simbólicamente a Hermógenes, el demonio en el medio del remolino, o por lo menos, presagia su llegada.

El protagonista cede a la tentación del mal asociándose al demonio para combatir a su enemigo en nivel de igualdad, en este sentido, el viento actúa a su favor cuando está venciendo la batalla final y habla con su aliado: “– “Você é o rei-dos-homens?...” Falei e ri. Rinchei, feito um cavalo bravo. Desfechei. Ventava em todas as árvores. Mas meus olhos viam só o alto tremer da poeira” (GSV, p. 108). En este momento, en que el protagonista admite temerse a sí mismo, el viento con su soplo creador invertido, transportando las fuerzas del mal, le da seguridad para seguir en la guerra. Además,



entendemos que esta constante presencia del demonio representado por el viento en la trayectoria del protagonista lleva a la conclusión a la que él mismo llega al final de la novela, según la que el diablo no existe y que el mal se encuentra dentro de los hombres mismos. Es decir, el mal presente en Riobaldo se va manifestando poco a poco, va creciendo a través de la sed de venganza hasta asumir el control de su razón. La faceta contradictoria del remolino, el medio de transporte del diablo, se revela en los disparates del protagonista, si consideramos que todas sus acciones se impulsan en nombre del amor por Diadorim. Sin embargo, un amor que le lleva por el camino del mal, por tanto, este amor prohibido, el gran equívoco, acaba por ser igualmente profanado por la maldad a través de la muerte de Diadorim.

En estos dos fragmentos es interesante observar la presencia del caballo, en el primer episodio asustado por el viento y en el segundo como siendo el propio Riobaldo un caballo. Complementamos la primera representación con el siguiente fragmento que aparece justo antes de lo anteriormente citado: “E o que era que estava assombrando o animal, era uma folha seca esvoaçada, que sobre se viu quase nos olhos e nas orelhas dele. Do vento. Do vento que vinha, rodopiando. Redemoinho: o senhor sabe – a briga dos ventos. O quando um esbarra com outro, e se enrolam, o dôido espetáculo” (GSV, p. 187). Como veremos en detalles más adelante, el caballo a pesar de poseer simbologías positivas, se asocia normalmente a las tinieblas, en este sentido, se vuelve solidario al remolino, llevándonos a interpretar su agitación como una especie de reconocimiento o incluso un saludo al señor de las tinieblas que viaja en el viento. La descripción de la pelea de los vientos nos remite a la doble representación de este elemento que reúne en sí significados contradictorios, es como si el bien y el mal lucharan dentro del remolino reproduciendo la lucha final entre Diadorim y Hermógenes en medio de la calle. En la segunda representación, el protagonista se compara a un caballo, si tenemos en cuenta que en esta situación es ya *pactário*, concluimos que al incorporar el mal, pasa a ser también un miembro del mundo de las sombras. No obstante, el caballo como símbolo ambivalente puede ser asociado igualmente a imágenes positivas; de esta forma la comparación es aún más completa puesto que al finalizar el pacto sin estar seguro de su efectividad y a la vez ver la manifestación del demonio en sus propios actos, en los que no se reconoce, contiene en sí la misma contradicción presente en la imagen del equino.

Si retomamos las representaciones del viento y sus paradojas, las encontramos en otros fragmentos entre los que destacamos dos. El primero ocurre después de que

Riobaldo asumiera la jefatura y partiera con el bando, poco tiempo antes de decidir cruzar el *Liso do Sussuarão* por segunda vez. El protagonista siente miedo y empieza a hablar con el ciego Borromeu, figura que recluta para su grupo de *jagunços* por creer que los invidentes tienen poderes divinatorios y son capaces de ahuyentar las maldiciones que le pudieron lanzar.

– “Seo Borromeu, está gostando destes Gerais, hem seo Borromeu?” – ao cego, da minha outra banda, perguntei, por desfrute. – “Ah, Chefe: é sempre amanhecendo manhã, e aqui a gente merece tudo – vento que não varêia de ser... Mas vento que vem dos amáveis...” – ele me respondeu. – “... O que não vejo, não devo; não consumo...” – continuou respondendo (GSV, p. 339).

El ciego habla de los vientos que no cambian, estables, como si hiciera una comparación con el remolino o el *pé-de-vento* que son inestables, inconstantes y pueden transportar el mal. Al referirse a los vientos “amables” da a entender que éste sí es el buen viento, o sea, el que representa el carácter positivo del elemento, el soplo divino de creación y sabiduría. De cierta forma, hace un vaticinio optimista que influye en el despertar de la valentía de Riobaldo puesto que posteriormente a esta conversación el protagonista se siente muy seguro de su posición llegando al punto de decidir intentar cruzar el *Liso* otra vez. Es interesante destacar la creencia de Riobaldo en el poder del ciego; los demás se ríen de su decisión de llevarlo con el bando y él aclara: “Mandei que montassem o dito num cavalo manso, que da banda da minha direita devia sempre de se emparelhar. Alguns riram. E, pelo que riram, de certo não sabiam – que um desses, viajando parceiro com a gente, adivinha a vinda das pragas que outros rogam, e vão defastando o mau poder delas; confirme aprendi dos antigos” (GSV, p. 337-8). El protagonista reafirma su creencia en la tradición, que evoca cuando se siente amenazado de alguna forma. Según Chevalier, el ciego es normalmente asociado al poder divinatorio puesto que no puede ver los engaños de la apariencia, siendo más sensible a lo secreto y profundo; es portador de inspiración divina y su imagen es análoga a la del anciano, por esto, simboliza igualmente la sabiduría de éste. En este sentido, se nota el rasgo del imaginario universal en el cotidiano *sertanejo*. Es interesante resaltar que el ciego debe seguir a la derecha, el lado venturoso, y cuando el protagonista le dirige la palabra, menciona que está *da minha outra banda*, dando la impresión de que a su izquierda viaja alguien más, o sea, el demonio en su lado correspondiente, lo nefasto.

En la batalla final, el ciego queda protegido dentro de la casa donde Riobaldo se posiciona para disparar por la ventana. En el medio de la lucha el protagonista es

acometido por una especie de ensueño al escuchar a alguien que se ríe detrás de sí y que le dice: “Donde desconfiei. Não pensei no que não queria pensar; e certifiquei que isso era idéia falsa próxima; e, então, eu ia denunciar nome, dar a cita: ... *Satanão! Sujo!*... e dele disse somentes – *S...* – *Sertão... Sertão...*” (GSV, p. 448). Enseguida se da cuenta de que la única persona allí presente es el ciego y le pregunta: “– “Você é o sertão?!” (GSV, p. 448). El ciego mal le contesta por estar atemorizado y el protagonista vuelve a fijarse en la batalla que está a punto de terminar con la pelea entre Diadorim y Hermógenes. Es interesante notar que al sentir de presencia del demonio, a que Riobaldo a menudo se refiere como lo falso, en vez de invocarle, invoca el *sertão* e intenta encontrarlo en la figura del ciego. Concluimos que esta actitud tiene dos interpretaciones. Primero, consideramos que a estas alturas el protagonista ya no quiere estar bajo el control del diablo y para escaparse de él, recurre al *sertão* y lo busca en el ciego. Es decir, lo que clama de hecho es la tradición, su vínculo con la tierra por la que está luchando, que se incorpora en la figura del invidente como representante de los antepasados, el que tiene poder suficiente para re-sacralizar el lugar. No obstante, no está claro si de hecho invoca al *sertão* como oponente al demonio o si considera que el *sertão* es la incorporación del demonio por la siguiente frase: *e dele disse somentes*. Al decir “de él dije” demuestra usar la palabra *sertão* para describir al diablo. En este sentido, entendemos que el protagonista considera que el mal está integrado a su tierra por las malas condiciones del lugar e igualmente por la presencia del enemigo que él quiere eliminar. De todas formas, es posible notar la tierra en agonía y la urgencia de una actitud definitiva en beneficio de la gente *sertaneja*.

Esta creencia de que el demonio viaja en el remolino es determinante para realización del supuesto pacto. Al principio de la novela el protagonista explica cómo se debe proceder conforme la convicción popular; es curioso notar que al narrar la historia estando ya en el futuro, juzga esta creencia una tontería:

O pacto! Se diz – o senhor sabe. Bobéia. Ao que a pessoa vai, em meia-noite, a uma encruzilhada, e chama fortemente o Cujo – e espera. Se sendo, há-de que vem um pé-de-vento, sem razão, e arre se comparece uma porca com ninhada de pintos, se não for uma galinha puxando barrigada de leitões. Tudo errado, remedante, sem completção... O senhor imaginalmente percebe? O crespo – a gente se retém – então dá um cheiro de breu queimado. E o dito – o Coxo – toma espécie, se forma! Carece de se conservar coragem. Se assina o pacto. Se assina com sangue da pessoa. O pagar é a alma. Muito mais depois. O senhor vê, superstição parva? Estornadas! ... “*O Hermógenes tem pautas...*” Provei.

Introduzi. Com ele ninguém podia? O Hermógenes – demônio. Sim só isto. Era ele mesmo (GSV, p. 40).

El local para la realización del pacto es la encrucijada, imagen que detallaremos más adelante, donde debe surgir un *pé-de-vento*, o sea, un viento repentino e inestable, según Câmara Cascudo, que anuncia la presencia del demonio. Enseguida, aparece una cerda con una camada de pollitos; según Chevalier, a pesar de que el cerdo sea un símbolo oscuro que se asocia a la suciedad, la gula y la lujuria, la cerda, por su parte, simboliza fertilidad y abundancia. La gallina, por otro lado, ejerce el papel de *psicopompo* y en algunas culturas se la sacrifica para comunicar con los difuntos. Ya el gallo es universalmente un símbolo solar por anunciar la llegada del día, lo que le aporta igualmente calidad de *psicopompo* por la solidaridad con el sol que lleva en sí este poder. En esta miscelánea de significados contradictorios, entendemos que la fertilidad de la cerda se transforma en muerte al parir seres responsables por el tránsito de las almas al más allá, por otro lado, la gallina que pare a cerdos trae a la luz la obscuridad y la inmundicia, es decir, ambos partos resultan en elementos con simbolismo negativo. De esta forma, está representada además del caos y de las aberraciones, la llegada de la muerte y de las sombras, o sea, se fertiliza el campo para el dominio demoníaco. Aunque afirme que es una tontería, al final del fragmento él mismo llega a la conclusión de que el adversario es invencible, lo que supone que la única forma de vencerlo es también asociarse al demonio para adquirir el mismo poder.

Cuando decide ejecutar el plan, Riobaldo describe: “A já que eu estava ali, eu queria, eu podia, eu ali ficava. Feito *Ele*. Nós dois, e tornopío de pé-de-vento – o ró-ró girando mundo afora, no dobar, funil de final, desses redemoinhos: ... o *Diado*, na rua, no meio do redemunho...” (GSV, p. 318). El protagonista mezcla, inevitablemente, distintos momentos de su vida, es decir, narra el momento en que realiza el supuesto pacto, pero incluye la frase del demonio en el remolino, evento que solo ocurre en un tiempo cronológicamente posterior. De esta forma, concluimos que en este instante la lucha de los vientos representa su pelea con el demonio en un intento de adquirir su poder y no la de Diadorim contra Hermógenes. Al final de este fragmento, el protagonista invoca: “Deus ou o Demo – para o jagunço Riobaldo!” (GSV, p. 319), demostrando no creer completamente en el demonio o en la posibilidad de realizar el pacto. Luego, llega a llamar a *Lúcifer* y *Satanás* hasta que siente la epifanía que analizamos previamente junto a la imagen del río. A pesar de las incongruencias y contradicciones, es evidente la

presencia de la naturaleza como vehículo de hierofanías e igualmente de comunicación con el más allá y con los demás cosmos, incluyendo el mundo de las tinieblas.

El último elemento acuático que analizaremos es el mar que aparece en circunstancias curiosas si consideramos la distancia entre el *sertão* y la costa. De hecho, en muchas de las menciones el mar representa simplemente la inmensidad o gran cantidad, como en el siguiente fragmento: “a gente ia investir o sertão, os mares de calor” (GSV, p. 228), significando que hace allí un calor intenso. En otro momento, cuando el protagonista habla de la fe que tiene en la santa *Nossa Senhora da Abadia* para protegerle de la influencia del mal, revela: “Ah, só Ela me vale; mas vale por um mar sem fim... Sertão. Se a Santa puser em mim os olhos, como é que ele pode me ver?!” (GSV, p. 229). A continuación divaga imaginando que Hermógenes es controlado por el demonio que ve a través de sus ojos y comanda sus acciones sin escrúpulos. Como anteriormente, la imagen del mar en este fragmento transmite la enormidad de su sentimiento; sin embargo, al poner la palabra *sertão* luego enseguida establece una oposición no solamente entre las características geográficas de estos sitios, obviamente discrepantes, sino que también contrasta sus significados simbólicos. Como veremos más adelante, el *sertão* en determinadas circunstancias asume un carácter maléfico o llega a incitar el comportamiento vil de la gente. De esta forma, entendemos que al invocar a la santa al lado de la imagen del mar, añade al poder de ella la simbología de renovación, fuente de vida y fin de la misma, referentes a este elemento. Esta ambigüedad entre vida y muerte puede actuar, por un lado, dando nuevo vigor a la fe del protagonista que crece como un escudo protector y, por otro, conduciendo el mal a su término.

Después de la realización del supuesto pacto con el demonio Riobaldo comete algunos disparates; en uno de ellos amenaza matar a un hombre que se acerca a su campamento, le somete a humillaciones delante de todo el bando y finalmente decide dejarlo escapar. El hombre entonces se va llorando desconsolado y el protagonista confiesa:

Arrochei. Assim foi em arrebrusco: sobreveio em mim uma estúrdia arfagem de chorar também – eu nas margens do mar. Não quis nem pude. Ânsia que meus olhos, para dentro, davam em escuro. As graças d’arte – sabe o senhor –: na escuridão, não se chora, por não se ver, como não se pita cigarro... Com isso, desgostei de mim. Ah, no final da vez, o que ria o riso principal era ele, o demo. O Tisnado! (GSV, p. 361).

En este fragmento Riobaldo se da cuenta de que está actuando bajo el dominio de la maldad, a un nivel extremo que le impide tener piedad y llorar, está oscuro por dentro, o sea, malo e insensible; siente que está satisfaciendo al demonio y se reprende a sí mismo. Se nota que tiene el juicio perturbado porque a pesar de creer que el pacto no se lleva a cabo, su comportamiento está alterado llevándole a no reconocerse en sus acciones. En este sentido, al comparar el sentimiento que le embarga – las ganas de llorar – con la sensación de estar al borde del mar, transmite de inmediato la idea de que llega a un límite que no puede sobrepasar, o sea, llegar allí es lo mismo que estar a un paso del fin. Por otro lado, si tenemos en cuenta que el mar simboliza un estado transitorio entre lo formal y lo informal, un lugar de duda e incertidumbre, concluimos que el estado de espíritu del protagonista se encuentra igualmente en la frontera entre el bien y el mal; en este instante, tanto uno como el otro pueden dominar su juicio. Esta idea se reitera con la imagen anterior en la que invoca la santa. Más adelante detallaremos cómo termina esta fase desatinada.

Continuamos el análisis con la misma idea del mar como espacio de lo indeterminado, presente en la segunda travesía del *Liso*; cuando el protagonista toma la decisión de hacerlo, piensa: “Ninguém me fazia voltar a seco de lá. Aquela hora, eu só não me desconheci, porque bebi de mim – esses mares. Também eu não ia naquilo sem alguma razão, mas movido merecido. Por contra o Hermógenes?” (GSV, p. 382). En este fragmento comprendemos que la expresión “esos mares” se refiere al *Liso* en sí, con la asociación a lo indefinido final de la aventura. En este mismo sentido, durante el recorrido, mientras todo sale bien, afirma: “Aonde entrei, na areia cinzenta, todos me acompanhando. E os cavalos, vagarosos; viajavam como dentro dum mar” (GSV, p. 383). Este fragmento permite un análisis no simbólico, es decir, la imagen se asemeja al mar por sus características físicas, la arena y el movimiento lento, como si estuvieran dentro del agua. No obstante, al considerar que la travesía de este sitio es imprevisible, podemos asociar la simbología de indefinición contenida en este elemento, sobre todo, si añadimos otra declaración que el protagonista hace en el párrafo siguiente: “Alguém a alto me levou, alguém, salvo a um seguinte. Águas não desmanchavam meu torrão de sal. Ah, nem eu não tive incerteza em mente. Assim fomos. Aí eu enfrente adiante” (GSV, p. 384). Es evidente que Riobaldo cree en un poder superior que les ayuda en el trayecto venciendo a la incertidumbre y dándole la seguridad del éxito inminente. Esta idea está presente en la afirmación de que las aguas no pueden destruir su terrón de sal; recordando la simbología ambivalente de la sal, resaltamos que puede representar la incorruptibilidad.

De esta forma, se expone la ambigüedad de sentimientos del protagonista, que todavía no está seguro de si lucha bajo el estandarte de dios o del demonio. Al demostrarse incorruptible, no aclara si esta cualidad se asocia al bien o al mal; esta paradoja se refuerza recuperando el sentido purificador de las aguas, o sea, éstas no le pueden corromper, o al contrario, purificar, dejando la sospecha de que el que le ayuda en este momento es el señor de las tinieblas.

La última representación de este elemento que nos parece relevante bajo el punto de vista simbólico del espacio, es al final de la novela, después de la muerte de Diadorim, cuando Riobaldo se recupera de una enfermedad mientras es conducido por sus compañeros al *Chapadão do Urucúia*, su sitio de pertenencia; dice: “Chapadão. Morreu o mar que foi” (GSV, p. 455). En este fragmento entendemos que, por haber perdido el amor de Diadorim, el protagonista se encuentra desubicado y sin esperanzas, sentimientos comprensibles si tenemos en cuenta que en los últimos años dedica su vida a seguir al amigo. De esta forma, todo pierde sentido, incluso su *locus amoenus*, el lugar cuyos recuerdos le calman en los malos momentos y al que quiere volver al final; está muerto, como él mismo se siente por dentro. Al comparar su sitio idílico al mar, reitera los significados de transformación y renacimiento, igualmente presentes en la imagen del río que compone su paisaje ideal. En este momento este lugar está desprovisto de su poder regenerador, no obstante, poco a poco Riobaldo se va recuperando y logra rescatar y reproducir la imagen del futuro feliz al lado de Otacília.

## LA TIERRA

La tierra como el agua, está repleta de significados simbólicos, sobre todo en lo que se refiere a su papel de madre universal. Sin embargo, lo que encontramos en el *sertão* son imágenes de una tierra que asume mucho más el carácter de verdugo por su aislamiento y por sus duras condiciones climáticas y socio-económico-culturales. En la siguiente descripción, justo al principio de la novela, Riobaldo delinea el destierro de la zona: “Lugar sertão se divulga: é onde os pastos carecem de fechos; onde um pode torar dez, quinze, léguas, sem topar com casa de morador; e onde criminoso vive seu cristo-jesus, arredado de arrocho de autoridade” (GSV, p. 9). Este fragmento expone algunas de las contradicciones inherentes al lugar. Por un lado, está la falta de necesidad de demarcar los límites de propiedad de la tierra, llevando a la conclusión de que en tamaña lejanía nadie se atreve a venir y mucho menos a invadir un terreno ajeno. Por otro lado, es un

lugar en el que la criminalidad no tiene fronteras por la falta de punición, agravada por el aislamiento de la zona. De esta forma, entendemos que prevalece allí la ley individual, o sea, cada uno actúa de acuerdo con sus propios intereses y busca la justicia con sus propias manos. Es interesante destacar la idea de que los criminales viven una suerte de religión, *seu cristo-jesus*, demostrando que, a pesar de no cumplir con las normas de conducta más comunes, se basan en un poder superior derivado de los ideales cristianos presentes en la zona, aunque lo hagan de manera retorcida. Esta forma de catolicismo *sertanejo*, en el que se tiene fe en Dios, pero igualmente se pueden cometer crímenes, demuestra que la falta de parámetros promueve el surgimiento de ideales ambiguos que circundan la vida en el *sertão*.

Esa idea se encuentra igualmente en el siguiente tramo: “O sertão não tem janelas nem portas. E a regra é assim: ou o senhor bendito governa o sertão, ou o sertão maldito vos governa...” (GSV, p. 374). Aquí tenemos la idea del *sertão* como una entidad que tiene vida propia, es decir, si la tierra es la madre, que “da y toma la vida” (CHEVALIER, 1986, p. 993), este lugar también tiene este poder. En este sentido, al dar la vida, el *sertão* pasa a controlar y a someter a la gente a sus reglas. “Um jagunceando, nem vê, nem repara na pobreza de todos, cisco. O senhor sabe: tanta pobreza geral, gente no duro ou no desânimo. Pobre tem de ter um triste amor à honestidade. São árvores que pegam poeira” (GSV, p. 57). Primeramente se nota la pequeñez de la gente ante la pobreza, la desolación y la inmensidad de la zona, como si fueran tragados o consumidos por el espacio. La palabra *cisco*, que se usa para denominar pequeñas partículas, reitera esa idea, es como si la gente no pasara de polvo, o sea, de minúsculas migas de la propia tierra. En condiciones tan miserables, se determinan dos formas de vivir, una en el *cangaço*, donde impera la violencia y la criminalidad, y la otra en una pobreza tan profunda que supone una especie de muerte en vida. Al comparar a la población con árboles que cogen polvo, el protagonista demuestra que la fuerza vital, que debería estar presente en el simbolismo de este elemento, está atrapada por el poder dominador del *sertão*, es decir, este polvo funciona como tentáculos de la tierra que agarran a la gente sin dejar que tengan vida propia ni que se puedan mover de allí.

Al reproducir las palabras de un compañero del bando, Riobaldo demuestra por un lado la inevitabilidad del *sertão*, que si no atrapa a uno sin dejarle salir de allí, lo hace a través de la conexión con los antepasados. Y por otro, comprueba la resignación de la gente que acepta con tranquilidad su suerte *sertaneja*: “Mas Jõe Bexiguento não se importava. Duro homem jagunço, como ele no cerne era, a idéia dele era curta, não



variava – “Nasci aqui. Meu pai me deu minha sina. Vivo, jaguncêio...” – ele falasse. Tudo poitava simples” (GSV, p. 169). La forma como se expresa Jõe evidencia que la gente no llega a reflexionar sobre su condición, la consideran como un dogma, una verdad incontestable. En este sentido, se nota que todavía prevalecen los lazos con los antepasados que en su día desarrollaron y establecieron un *modus vivendi sertanejo* que se transmite a través de las generaciones sin grandes alteraciones. El verbo *poitar*<sup>123</sup>, una variación de *poutar*, significa ancorar un barco pequeño usando pesos colgados de una cuerda y su uso en este fragmento permite dos análisis. En primer lugar, y de forma obvia, notamos al hombre aferrado a la tierra, sin posibilidad de moverse, sentido que discutimos en otros apartados. Segundo, y más sutil, tenemos la idea de que a pesar de no pensar y de considerar su condición muy normal y corriente, este hombre intenta encontrar un equilibrio como si asumiendo su inevitable papel intentara dar lo mejor de sí. Como aclara Riobaldo en otro fragmento:

Esbandalhados nós estávamos, escatimados naquela esfrega. Esmorecidos é que não. Nenhum se lastimava, filhos do dia, acho mesmo que ninguém se dizia de dar por assim. Jagunço é isso. Jagunço não se escabrêia com perda nem derrota – quase que tudo para ele é o igual. Pra ele a vida já está assentada: comer, beber, apreciar mulher, brigar, e o fim final. E todo o mundo não presume assim? (GSV, p. 45).

Aquí el protagonista muestra que a pesar de estar destrozados y defraudados después de perder una batalla, sus fuerzas no se desvanecen, están listos para afrontar las siguientes vicisitudes que se encuentran por el camino en el *cangaço*. Son hombres fuertes y valientes, pero no tienen perspectiva de lograr una vida distinta de ésta, aceptan resignados sin cuestionar ni aspirar a otra situación. La afirmación de que para ellos casi todo da igual transmite una sensación de inercia, que refuerza la idea de que están definitivamente “atrapados” en el *sertão*. De hecho, lo que hacen es suplir las necesidades básicas del ser humano como comer, beber, tener relaciones sexuales y esperar la muerte; *brigar*, o sea, pelear corresponde a trabajar, es su labor. Es decir, siguen haciendo lo que hacían sus antecesores sin expectativas de cambio.

Es interesante destacar algunas ocasiones en las que Riobaldo evoca directamente a sus antepasados, siempre por asuntos relacionados con supersticiones; una es cuando se

---

<sup>123</sup> *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*: <http://www.priberam.pt/dlpo/poitar>. Consultado el 02.09.2014.

refiere al ciego. En la otra situación, comentada brevemente en el episodio del encuentro con los *catrumanos*, el protagonista teme la maldad de estos hombres y cree que le echan una maldición, llegando incluso a describir algunos hechizos que podrían ejecutar. El primero consiste en “soplar” el odio en las hojas de un árbol provocando su secado; si analizamos este acto según el significado simbólico del árbol, de fuerza vital y poder de renovación cíclica, entendemos que la maldad es capaz de destruir todas las formas de vida, como una enfermedad contagiosa que asesina todo lo viviente. Esta maldición recuerda lo descrito por Câmara Cascudo en su *Dicionário do Folclore Brasileiro*, de que es común en muchas culturas la costumbre de transferir la enfermedad a un árbol buscando la cura. “El árbol se enferma y el enfermo se recupera, pero volverá a enfermarse si vuelve a pasar cerca del árbol que ha aceptado la transferencia de la enfermedad” (CASCUDO, 1988, p. 79). El segundo hechizo supone cavar un agujero en el suelo, “guardar” palabras de maldición dentro de él y cerrarlo para que cuando pase alguien por ahí el “camino” le haga daño. La tercera maldición consiste en agarrar un puñado de tierra en la mano sin soltarlo por tres días y en el lugar donde se la tira surge una sepultura en el futuro. Estas representaciones recuerdan igualmente la transferencia de la enfermedad al árbol que pasa a ser su receptáculo; en este caso, la tierra asume el papel de transmitir la enfermedad, mejor dicho, la maldad. En estos ejemplos el odio actúa junto a la tierra, revelando otra astucia de la maldad, la de hacer que la madre universal sea capaz de volverse contra sus propios hijos. Esta manera de proceder representa ritos de hechicería muy cercanos al pensamiento primitivo y se realizan a través de elementos de la naturaleza. Esta proximidad de una forma arcaica de religión es comprensible si tenemos en cuenta las condiciones precarias de estos hombres, que tienen poco contacto con el mundo alrededor de su pequeño pueblo, conforme el propio Riobaldo describe:

Que o que acontecia era de serem só esses homens reperdidos sem salvação naquele recanto lonhão de mundo, grotiños dum sertão, os catrumanos daquelas brenhas. O Acauã que explicou, o Acauã sabia deles. Que viviam tapados de Deus, assim nos ocos. Nem não saíam dos solapos, segundo refleti, dando cria feito bichos, em socavas (GSV, p. 291).

Este fragmento describe esta pequeña población como una especie de leyenda, un pueblo fantasma perdido en el medio del *sertão*; la frase *o Acauã sabia deles* da a entender que puede ser un rumor, es decir, se habla de ellos pero nadie nunca les ve. Llamen la atención las afirmaciones de que están alejados de Dios y que no tienen salvación, viven en agujeros como animales sin ningún contacto con la civilización. Entendemos esta

“condena” por estar lejos de Dios a la luz del catolicismo *sertanejo*, que a pesar de su sincretismo, mantiene la creencia en los dogmas de la iglesia que suponen que solo los catequizados se pueden salvar. El rechazo a esta gente primitiva representa la negación de la tradición revelando otra contradicción; por un lado Riobaldo evoca a sus antepasados para entender cómo piensa y actúa esta gente, demostrando tener vínculos remanecientes con la tradición, pero por otro, niega la herencia arcaica que los *catrumanos* guardan en sí mismos. Deducimos que así se manifiesta el conflicto entre tradición y modernidad; si el narrador se siente inferior en términos de civilización ante su interlocutor, cuya cultura alaba innumerables veces, se siente superior ante los *catrumanos*, mucho menos civilizados que él. Esto es reflejo de la modernidad a medias que va entrando en el *sertão* por los flancos de acuerdo con los intereses de los poderosos, causando una confusión en el modo de vivir y de pensar de la gente.

En muchas situaciones durante la novela Riobaldo menciona su deseo que la guerra y la violencia en el *sertão* sean eliminadas e imagina lugares utópicos adonde quiere llevar a todos a los que quiere, donde la gente se junta para vivir en comunidad y en paz, en los moldes de los mesías *sertanejos* que comentamos en el capítulo anterior. No obstante, en una de estas divagaciones, evoca a los antepasados y describe una especie de mito de la edad de oro:

Pois os próprios antigos não sabiam que um dia virá, quando a gente pode permanecer deitada em rede ou cama, e as enxadas saindo sozinhas para capinar roça, e as fôices, para colherem por si, e o carro indo por sua lei buscar a colheita, e tudo, o que não é o homem, é sua, dele, obediência? Isso não pensei – mas meu coração pensava. Eu não era o do certo: eu era o da sina! (GSV, p. 383).

Como comentamos en los análisis de *Terra sonâmbula*, los mitos de las edades de oro surgen en aquellas ocasiones en las que las condiciones de vida entre los hombres son insoportables, llevando a la evocación de los tiempos áureos. Es interesante resaltar que Riobaldo hace esta digresión instantes antes de empezar el segundo intento de travesía del *Liso*. En este sentido, entendemos que la incertidumbre de lo desconocido y del éxito de la aventura provoca miedo en el protagonista y, para combatirlo, recurre a la creencia ciega propagada por generaciones, de que al final todo resultará bien de una manera o de otra. Por otro lado, al final del fragmento, Riobaldo transmite la idea de que está actuando bajo el dominio del mal y no de Dios, a quien corresponde el mito por él imaginado, entonces recurre al destino para justificar que no duda de su éxito; en la duda sobre qué

fuerza le gobierna, el bien o el mal, traslada la responsabilidad al destino salvándose de alguna forma de la culpa.

Volvemos a los análisis de la tierra y notamos que aunque se trate de una tierra de contrastes y contradicciones, el sentimiento de pertenencia está indudablemente presente en la vida del hombre *sertanejo*, sobre todo, asociado al lugar donde se nace, si consideramos que por las condiciones de vida allí es común que la gente se mude. De esta forma, el vínculo se establece prioritariamente a través del *sertão* mismo, como espacio más amplio, y del sitio de nacimiento, no siendo tan importante dónde uno se encuentra en el momento actual. En el siguiente fragmento, es evidente la influencia de estas inevitables mudanzas en la vida y, consecuentemente, en el modo de ser del hombre: “O senhor vê: o Zé-Zim, o melhor meeiro meu aqui, risonho e habilidoso. Pergunto: – “Zé-Zim, por que é que você não cria galinhas-d’angola, como todo mundo faz?” “– Quero criar nada não...” – me deu resposta: – “Eu gosto muito de mudar...”” (GSV, p. 35). Riobaldo demuestra que una simple cría de gallinas puede generar apego del individuo a un determinado sitio, implicando la imposibilidad de cambio. El chico afirma que le gusta mudarse, lo que es comprensible al saber que en algún momento las condiciones del lugar pueden ponerse malas y la única solución es escaparse a otros parajes. En otro tramo, el protagonista comenta el cambio de nombre de algunos sitios dentro del *sertão* y demuestra el vínculo que normalmente se establece con el sitio de nacimiento: “Como é que podem remover um nome assim? O senhor concorda? Nome de lugar onde alguém já nasceu devia de estar sagrado. Lá como quem diz: então alguém havia de renegar o nome de *Belém* – de Nosso-Senhor-Jesus-Cristo no presépio, com Nossa Senhora e São José?” (GSV, p. 35). Aquí tenemos una representación de la conexión del hombre con la tierra, a través no solo del deseo de sacralizar los sitios de nacimiento volviéndolos inmutables, sino también de la evocación de las imágenes del belén y de la Sagrada Familia. Se nota que a pesar de estar enmascarados por las representaciones cristianas, lo que evoca Riobaldo de hecho son sus antepasados, que igualmente tienen su sitio sagrado de pertenencia y están vinculados a través de él a la madre primordial. El cambio de nombre provoca la desaparición simbólica del lugar, lo vuelve inalcanzable, provocando la ruptura con la tradición. Estos acontecimientos demuestran una vez más los efectos de la modernidad en la vida *sertaneja*, si consideramos que los sitios en principio se nombran por sus características físicas y luego, con la llegada de nuevos propietarios y gobernantes, van adquiriendo otros nombres de acuerdo con intereses ajenos.

Independientemente de la forma de vida que el hombre *sertanejo* elija, o que en la mayoría de las veces les es impuesta, lleva siempre el *sertão* dentro de sí agregado al sentimiento de pertenencia que acabamos de comentar. “Sertão é o sozinho. Compadre meu Quelemém diz: que eu sou muito do sertão? Sertão: é dentro da gente” (GSV, p. 235). Entendemos este sentimiento de Riobaldo por la posibilidad del poder de la tierra de generar las formas vivas, o sea, su vínculo con el *sertão* es lo que le da la sensación de estar vivo, una percepción solitaria mientras individual. Esta proposición nos remite una vez más a la idea de que el *sertão* es una especie de ser que no existe solo, sino que actúa a través de la gente, de esa gente que él produce y manipula. “E nisto, que conto ao senhor, se vê o sertão do mundo. Que Deus existe, sim, devagarinho, depressa. Ele existe – mas quase só por intermédio da ação das pessoas: de bons e maus. Coisas imensas no mundo. O grande-sertão é a forte arma. Deus é um gatilho?” (GSV, p. 260). En este fragmento el narrador demuestra que la tierra posee un inmenso poder en la determinación de la índole de la gente, es decir, si todos llevan dentro de sí el bien o el mal, el *sertão* ofrece las condiciones para que se ejerza la maldad, según se quiera. Sin embargo, está igualmente la presencia de Dios que, al ser comparada a un gatillo, asume la capacidad de influir en las decisiones individuales. De esta forma, si tenemos en cuenta que el cielo es la morada de los dioses y, además, es el marido de la tierra, como comentamos anteriormente, entendemos que estas dos potencias actúan en el destino de los individuos formando una oposición. Es como si aquellos que se dejan influenciar por la tierra asumieran la maldad como fuerza motriz y aquellos que actúan de acuerdo con las leyes del cielo, siguieran por el camino del bien.

No obstante, tanto el cielo como Dios están lejos, es decir, lo que está presente todo el tiempo en la vida de la gente es el *sertão*, que se presenta como una fuerza ininterrumpida, como el ente determinante de los destinos. En este sentido, a pesar de presentarse casi siempre como poder inductor del mal y de proveer las más duras condiciones de vida, el *sertão* es la realidad, es lo único que existe, y, por esta razón, es sagrado, si entendemos este concepto de acuerdo con el pensamiento primitivo. “Mas o sertão era para, aos poucos e poucos, se ir obedecendo a ele; não era para à força se compor. Todos que malmontam no sertão só alcançam de reger em rédea por uns trechos; que sorrateiro o sertão vai virando tigre debaixo da sela. Eu sabia, eu via” (GSV, p. 284). Esta imagen demuestra una suerte de hierofanía al comparar el *sertão* con un tigre, animal que según Chevalier, simboliza la potencia y la ferocidad y que por ser cazador, representa “la casta guerrera” (CHEVALIER, 1984, p. 995). De esta forma, entendemos

que por un lado la tierra tiene el poder de perseguir a la gente que no vive de acuerdo con sus preceptos o que afronta su sacralidad; es vengadora. Por otro, la descripción del *sertão* como guerrero, explica de cierta manera la propensión a la guerra que hay en la zona. Esto resalta la inevitabilidad del *sertão* que se transforma en guerrero para defenderse de sí mismo, o mejor, de la violencia generada dentro de sus propias entrañas.

En la siguiente descripción, encontramos otros elementos que corroboran las aseveraciones anteriores y añaden otros puntos de vista.

Sertão velho de idades. Porque – serra pede serra – e dessas, altas, é que o senhor vê bem: como é que o sertão vem e volta. Não adianta se dar as costas. Ele beira aqui, e vai beirar outros lugares, tão distantes. Rumor dele se escuta. Sertão sendo do sol e os pássaros: urubu, gavião – que sempre voam, às dimensões, por sobre... Travessia perigosa, mas é a da vida. Sertão que se alteia e se abaixa. Mas que as curvas dos campos estendem sempre para mais longe. Ali envelhece vento. E os brabos bichos, do fundo dele... (GSV, p. 410).

Este fragmento, por una parte, refuerza la imagen de lugar sagrado al describir las sierras con sus altibajos; recordando el simbolismo de la montaña como sitio sacro, morada de los dioses y *axis mundi*, concluimos que este lugar guarda aún su poder de conexión con los demás cosmos, aunque sea necesario matar al tigre, o sea, terminar la guerra, para llegar a descubrirlo. Por otra parte, reitera la idea de que el *sertão* es una especie de cazador, un ejecutor cruel, que va rodeando a sus víctimas sin dejarles posibilidad de fuga. En este sentido, la gente se vuelve prisionera y sumisa a los designios de la tierra. La comparación con dos aves, el buitre y el gavián, amplía la visión con otros significados simbólicos. El buitre tiene relación con la madre naturaleza y la muerte por ser animal carroñero y, por esta misma razón, puede “considerarse como agente regenerador de las fuerzas vitales [...], como purificador o mago que asegura el ciclo de la renovación trasmutando la muerte en nueva vida” (CHEVALIER, 1986, p. 205). De esta forma, se puede notar la solidaridad entre la tierra y este pájaro; ambos son capaces de promover la regeneración, llevando a la comprensión de que aunque las circunstancias sean muy duras en esta zona, hay todavía esperanza de una posible renovación. Además, la idea de que el *sertão* viene y vuelve (*vem e volta*) recuerda el vuelo del buitre que antes de acercarse a la presa la sobrevuela en círculos desde las alturas. Por otra parte, “el gavián es símbolo de usura, de rapacidad” (CHEVALIER, 1986, p. 525) revelando el carácter explotador y abusivo del lugar. Asimismo, la imagen de la tierra que sube y baja se asocia al vuelo del gavián, que se eleva a las alturas para luego acometer ágil y

directamente sobre su víctima. Ambas comparaciones complementan la analogía con el tigre, o sea, confirman el carácter guerrero y cazador del sitio. Asimismo, recordando el simbolismo del viento que se puede relacionar con la vanidad e inestabilidad y, al considerar que el viento “envejece” allí, encontramos otra vez la imagen del verdugo representada por la tierra. Este espacio es una especie de anciano y, como tal, continente de sabiduría, capaz de manifestar lo sagrado y, por esta razón, se puede comparar su travesía como la travesía de la vida, que conlleva aprendizajes como es el caso de Riobaldo en su trayecto iniciático. Esta es la única forma de lograr alguna instrucción una vez que, llevando el *sertão* dentro de sí, no queda al *sertanejo* la opción de alejarse de allí: “Jagunço é o sertão” (GSV, p. 236).

Esta imagen del *sertão* como ente vivo y gobernador de la población aparece en distintos pasajes de la novela, pero al final ocurren algunas representaciones interesantes, sobre todo, por componer una especie de progresión con la proximidad de la última batalla. Para entender la idea de secuencia tenemos que citar los distintos fragmentos a la vez. Contextualizamos que en el primero el protagonista habla de la suerte de los *jagunços* y declara: “O sertão não chama ninguém às claras; mais, porém, se esconde e acena. Mas o sertão de repente de estremece dentro da gente” (GSV, p. 395). Con estas palabras Riobaldo transmite la impresión de que la vertiente maligna del lugar flirtea con los hombres hasta lograr despertar en ellos la semilla del mal y llevarlos al *cangaço*. A continuación, mientras esperan al enemigo para empezar la batalla, en una noche de insomnio Riobaldo compone estos versos: “*Remanso de rio largo.../Deus ou o demo no sertão...*” (GSV, p. 424). Aquí una vez más demuestra su incertidumbre de qué fuerzas le gobiernan y cuál de ellas vencerá. Todavía a la espera del enemigo, cuestiona: “— “O sertão não vem? Vinha. Trinquei os dentes. Mordi mão de sina” (GSV, p. 425). En este tramo parece que el *sertão* es el propio enemigo que llegará encarnado en Hermógenes y su bando. Unos días después, empieza una fuerte lluvia: “Só esses pressentimentos, sozinho eu senti. O sertão se abalava?” (GSV, p. 433). En este caso, el protagonista tiene una especie de mal presagio provocado por la lluvia que le parece rara y se pregunta si es capaz de remover el lugar. Enseguida, habla otra vez del destino de los hombres en el *cangaço* y determina: “Sertanejos, mire veja: o sertão é uma espera enorme” (GSV, p. 436). Luego, a la víspera de la batalla final, viene más viento y lluvia: “O sertão ventou rouco. Com formas que logo se ajuizou de poder supravir chuva forte” (GSV, p. 437). La secuencia culmina con la pregunta que Riobaldo dirige al ciego en medio de la batalla, situación que analizamos anteriormente: “—“Você é o sertão?”” (GSV, p. 448).

Resumiendo esta evolución, encontramos la imagen del *sertão* como que poseído por el demonio, representado por Hermógenes, en un lento movimiento de acercamiento a Riobaldo y a su bando, hasta la culminación de la batalla y la liquidación del enemigo. Después el protagonista no vuelve a referirse al *sertão* de esta forma y, como comentamos, al recuperarse de la enfermedad posterior a la guerra, se reconcilia con el lugar. Es curioso observar que esta serie de eventos ocurre después del asesinato de Treciziano en el *Liso*, que comentaremos en detalles más adelante, llevándonos a concluir que al exorcizar el demonio de dentro de sí con la ejecución del sublevado, la maldad se incorpora al propio lugar que pasa a actuar como espejo de Riobaldo. Como si al libentar la maldad que lleva en sí, hubiera contaminado el espacio, y éste a la gente, hasta que la fuente del mal sea destruida. Concluimos que de la misma forma que Riobaldo el *sertão* se asocia al mal para vencer el mal, de esta forma, la madre tierra actúa en beneficio de sus hijos permitiéndoles reconectar con el lugar de pertenencia.

En otro fragmento el protagonista refuerza una vez más esta falta de opción a que los habitantes del lugar están condenados y que provoca una tendencia al ejercicio del mal.

E glose: manter firme na opinião, na vontade do homem, em mundo transviável tão grande, é dificultoso. Vai viagens imensas. O senhor faça o que queira ou o que não queira – o senhor toda-a-vida não pode tirar os pés: que há-de estar sempre em cima do sertão. O senhor não creia na quietação do ar. Porque o sertão se sabe só por alto. Mas, ou ele ajuda, com enorme poder, ou é traíçoeiro muito desastroso (GSV, p. 402).

En este tramo, el protagonista expone que en la vida *sertaneja*, sobre todo en el *cangaço*, es difícil mantenerse en el camino de la rectitud. Si por una parte, el viaje simboliza una búsqueda ansiando la evolución personal, por otro, el lugar impone obstáculos y trampas que impiden que se salga de allí. Todo el aprendizaje debe ser adquirido sin dejar este espacio que por ser continente de lo sagrado supone un cierto misterio. La contradicción, representada en este caso por el hecho de que el *sertão* ayude en algunas situaciones y traicione en otras, lo transforma en una especie de no-lugar, aunque, un no-lugar rodeado de tantas incertidumbres y manifestaciones sagradas y raras a la vez, que no deja nunca de ser lugar: “**Sertão** é isto: o senhor empurra para trás, mas de repente ele volta a rodear o senhor dos lados. Sertão é quando menos se espera; digo” (GSV, p. 218, negrita en el original). O más bien, un lugar sin-lugar “A minha terra era longe dali, no restante mundo.



O sertão é sem lugar” (GSV, p. 268). Pues, si vimos que el *sertão* es un lugar sagrado, debería ser el lugar por excelencia, sin embargo, es igualmente evidente la constante contradicción contenida en este espacio. De esta forma, entendemos que todas estas antítesis se deben no solo a las condiciones climáticas, geográficas y sociales que describimos anteriormente, sino también al escenario de guerra y al conflicto entre la tradición y la modernidad. Es decir, la violencia surge a partir del momento en que llegan al *sertão* los ideales de posesión de la tierra, de acumulación de riquezas y de explotación del hombre. Ante estos nuevos planteamientos, el hombre *sertanejo*, previamente acostumbrado a labrar la tierra y a criar ganado, se vuelve víctima del poder dominador de los intereses económicos. Como ocurre en el escenario de *Terra sonâmbula*, la gente pierde el contacto con la forma de vida anterior, o sea, con la tradición, sin que tenga otros recursos y posibilidades, de esta forma, restan las opciones que señalamos: la guerra o la pobreza resignada. Como describe el terrateniente seo Ornelas, en cuya finca el bando de Riobaldo se aloja durante unos días: “– “O sertão é bom. Tudo aqui é perdido, tudo aqui é achado...” – ele seo Ornelas dizia – “O sertão é confusão em grande demasiado sossego...” (GSV, p. 343). Estas palabras demuestran cómo llega el desorden a este sitio, antes tranquilo por su aislamiento, y refuerza la paradoja al decir que todo está perdido y a la vez encontrado dentro del *sertão*, o sea, este lugar es capaz de contener todas las formas, es a la vez, no-lugar, sin-lugar y “el” lugar. Por esto, da la impresión de que este es el sitio más grande del mundo o del tamaño del propio mundo: “O sertão é do tamanho do mundo” (GSV, p. 59).

La imagen más desoladora del *sertão* que se presenta en la novela es sin duda el lugar llamado *Liso do Sussuarão*, un sitio extremadamente seco, inhóspito y aislado, cuya travesía no se recomienda por la falta de agua y demás recursos necesarios a la supervivencia. El primer contacto del protagonista con el *Liso* ocurre cuando el bando, bajo la jefatura de Medeiro Vaz, intenta cruzarlo, en vez de dar la vuelta, para ganar tiempo y sorprender al enemigo Hermógenes en su finca que está al otro lado. A la mitad del recorrido tienen que retroceder porque tienen sed y son presa de enfermedades; algunos llegan incluso a morir. Es interesante resaltar que poco antes de entrar en el *Liso* un compañero revela a Riobaldo que Hermógenes es *pactário*. El protagonista cree que el jefe no tiene las ideas claras y que no debería intentar la travesía:

Nada, nada vezes, e o demo: esse, Liso do Sussuarão, é o mais longo – pra lá, pra lá, nos ermos. Se emenda com si mesmo. Água, não tem. Crer que quando a gente entesta com aquilo o mundo se acaba: carece de se dar volta, sempre. Um é que dali não avança, espia só o começo, só. Ver o luar alumando, mãe, e escutar como quantos gritos o vento se sabe sozinho, na cama daqueles desertos. Não tem excrementos. Não tem pássaros (GSV, p. 29).

Es importante notar los puntos que el protagonista resalta, empezamos por la falta de agua; todo el territorio es una especie de desierto, tan largo que termina en sí mismo, o sea, da la impresión de ser infinito; lo que justifica la impresión de que al entrar allí el mundo se acaba, pues no hay posibilidad de salir vivo. Lo único que se encuentra en el *Liso* son la luna, el sol y el viento, todos elementos celestes, lo que es bastante contradictorio si consideramos su descripción como una reproducción del infierno en la tierra, una suerte de fuente o morada del mal, reforzada por la frase *Nada, nada vezes, e o demo*. La completa ausencia de vida, añadida a la carencia de agua, lo transforma en una muerte definitiva, no un tránsito o cambio de estadio, al paso que no hay ninguna posibilidad de renacimiento. Esta idea se consolida con la inexistencia incluso de excrementos y de pájaros, o sea, no hay ni desperdicios ni aves carroñeras, es un vacío inmenso, un verdadero portal para el infierno una vez que la única fuerza capaz de mantenerse ante tan profunda escasez es el mal. Por ser totalmente desconocido, el *Liso* no pertenece al mundo sacralizado caracterizándose como lugar profano y, por tanto, se lo puede comparar a la residencia oficial del demonio. De esta forma, su travesía supone un conocimiento fundamental que debe ser adquirido por el héroe para cumplir la saga para matar al enemigo Hermógenes. Al observar las características de los ritos de iniciación, esta etapa puede igualmente corresponder al descenso simbólico a los infiernos, que entre las sociedades tradicionales podía ser representado por un periodo de aislamiento del iniciado en el bosque. Esta analogía se evidencia por la necesidad de cruzar el *Liso* para llegar a la finca de Hermógenes, o sea, la casa del demonio. Riobaldo tiene una primera oportunidad de conocer el *Liso*; el fracasado intento de traspasarlo con Medeiro Vaz le lleva a concluir que es necesario asociarse al mal para vencer el mal. En este sentido, la primera tentativa representa una “semi-bajada” a los infiernos puesto que el protagonista está al borde de vencer esta etapa cuando tiene que retroceder.

La imagen de la luna al principio del trayecto (*o luar alumando*) aparece como una especie de premonición, de mal augurio. Lo primero que destacamos es el significado de transformación y renacimiento asociado a este elemento, es decir, esta aparición supone que el protagonista va a pasar por un cambio, va a descender por el lado oscuro

del *sertão*, por el ojo del mal. Como mencionamos, este astro, además del viento y del sol – oculto en este momento –, es el único elemento presente en el escenario y su luz es vista como una madre, lo que se puede entender como una especie de resquicio de vínculo entre el *Liso* y la tierra. Pues, si consideramos el *Liso* como el infierno, se supone que está inevitablemente conectado a la tierra, si tenemos en cuenta la posibilidad de tránsito entre estas dimensiones. Por otro lado, si observamos el pensamiento primitivo que considera que el mal reside en el hombre mismo, el único lugar donde la maldad se puede manifestar es la tierra, la residencia del hombre, siendo las zonas inferiores la morada de los muertos y no del demonio. Estas dos imágenes conjuntamente comprueban la idea de que el *Liso* es el infierno en la tierra, el lugar donde Riobaldo tiene contacto con la semilla del mal por primera vez. Además, si la luna puede representar la tejedora de destinos, entendemos que en este pasaje permite que esta simiente se plante en la trayectoria del protagonista, determinando su paso por los caminos del mal y del demonio que le llevan a la victoria en la guerra. Si antes el demonio flirtea con el protagonista, ahora logra pegarle un golpe. Al recordar la imagen del viento, que puede representar un poder renovador, por una parte y, por otra, a la vanidad e inestabilidad, podemos asociar una vez más este espacio al poder maligno, que actúa renovando la vida del protagonista con una nueva fuerza adquirida a través de la realización del pacto con el demonio. El hecho de que el viento esté presente solo refuerza la ausencia de agua que no aparece ni en forma de lluvia, exponiendo una vez más la imposibilidad de vida. “As chuvas já estavam esquecidas, e o miolo mal do sertão residia ali, era um sol em vazios” (GSV, p. 40). Este último tramo muestra el sol como una especie de verdugo que en vez de traer la renovación, actúa con su faceta maligna provocando la sequía y la desolación del lugar y transformándolo en un desierto.

El primer intento de travesía del *Liso* no resulta, aún así, es curioso observar dos elementos que sirven para la subsistencia de los *jagunços*, nada más salir de allí, cuando desisten de la travesía. Primero matan y asan a un mono; mientras lo están comiendo no encuentran la cola y acaban por darse cuenta de que se trata de un chico que por muy pobre iba sin ropas. Luego aparece su madre y el bando la acoge entre sí para protegerla después del equívoco que cometen. Según el *Diccionario de Símbolos* de Chevalier, entre muchos pueblos Amerindios, sobre todo los Bororo, hay mitos en los que el mono aparece como héroe civilizador que inventa la técnica del fuego por frotación y, como recién iniciado, afronta y engaña al jaguar que representa la boca del infierno. “Este mito condensa pues los elementos esenciales de la simbólica del mono, que es un mago astuto

que enmascara sus poderes, entre los cuales lo primero es la inteligencia, bajo aspectos caricaturescos” (CHEVALIER, 1986, p. 719). Esta descripción nos lleva a dos posibles interpretaciones; primero si tenemos en cuenta de que se trata de un pseudo-mono, una figura humana caricaturizada por la miseria del *sertão*, es evidente la imposibilidad de ejercer su inteligencia, es decir, este hombre representa de hecho a toda la gente *serteneja* que no puede escapar de las condiciones del lugar. Además, está al borde del infierno – el *Liso* – y es como si fuera por él consumido. Por otro lado, si consideramos la astucia del mono para burlar “la entrada del infierno”, entendemos que aunque sea un falso mono, el protagonista puede absorber de él esta característica, siendo capaz de realizar el pacto, que le provee de la fuerza para matar a Hermógenes. La astucia que le permite no engañar, sino cruzar el infierno, se verá en el segundo y exitoso intento de traspasar el *Liso*. El segundo elemento que comen es tierra, cuya ingestión, según vimos, significa identificación con la tierra y el sacrificador la debe probar. En este caso, deducimos que al ingerir la tierra de este sitio, Riobaldo se contamina con el mal que fertiliza su trayectoria, volviendo inevitable la necesidad de pactar con el diablo. Si en el caso de la mujer embarazada se alumbra el vientre al comer tierra, en el protagonista hace crecer el odio y el deseo de venganza; la fecundidad hace brotar la semilla del mal que ya está plantada en él. Por otro lado, la cata de la tierra hace de él un sacrificador, como veremos más adelante.

En la segunda vez que intenta cruzar el *Liso*, y de hecho lo logra, Riobaldo es ya *pactario* y también el jefe del bando; al contrario de lo que hacen la primera vez, no se preparan con reservas de alimentos ni de agua. El protagonista decide creer en el destino que muestra estar a su lado y lo comprueba logrando la travesía sin mayores atropellos, llegan a encontrar incluso agua y comida por el camino.

O que era, no cujo interior, o Liso do Sussuarão? – era um feio mundo, por si, exagerado. O chão sem se vestir, que quase sem seus tufos de capim seco em apraz e apraz, e que se ia e ia, até não-onde a vista não se achava e se perdia. Com tudo, que tinha de tudo. Os trechos de plano calçado rijo: casco que fere faíscas – cavalo repisa em pedra azul. Depois, o frouxo, palmo de cinza em-sobre pedras. E até barrancos e morretes. A gente estava encostada no sol. Mas, com a sorte nos mandada, o céu enuveou, o que deu pronto mormaço, e refresco. Tudo de bom socorro, em az. A uns lugares estranhos (GSV, p. 384).

En esta descripción notamos que el *Liso* sigue siendo inhóspito, desierto e inmenso, en el suelo no se encuentra nada más que piedras y alguna vegetación seca. Sin embargo, descubren poco a poco que hay allí lo que no imaginan, como algunas reses de vacuno y

venado perdidas que matan para comer. Encuentran también agua, no solo en las plantas que la conservan dentro de las carnes como los cactus, sino en verdaderos pozos. Llegan incluso a un sitio, misteriosamente, al que el protagonista llama “parajes”, en el que hay plantas, una especie de oasis. Otra vez aparece la imagen del sol inclemente, al que están “pegados” hasta que entran algunas nubes dándoles alivio del calor; es interesante notar que Riobaldo considera tener suerte cuando esto ocurre como una forma de salvación (*Tudo de bom socorro*). Si recordamos el significado de las nubes, que tienen una naturaleza confusa y mal definida y conservan una cualidad de instrumento de apoteosis y epifanías, entendemos que esta aparición puede ser de hecho una manifestación de los cielos para ayudar al protagonista. De esta forma, el carácter mal definido de las nubes refleja igualmente esta confusión de Riobaldo y su duda sobre cuáles son las fuerzas sobrenaturales que están a su lado, ¿Dios o el demonio? De esta forma, van conociendo el *Liso* y se dan cuenta de que no es tan infernal como opinan.

No obstante, el mal hace una aparición bastante clara en la travesía, a través del personaje de Treciziano, un integrante del bando que se vuelve loco, quizás por la deshidratación, y ataca a Riobaldo casi al final del trayecto; éste para defenderse, mata al rebelde. El protagonista define este ataque como la manifestación del demonio y dice haberlo asesinado: “Aoh, mas ninguém não vê o demônio morto... O defunto, que estava ali, era mesmo o do Treciziano! A morte dele deu certo. E era, segundo tinha de ser? E tinha de ser, por tanto que o demo não existe!” (GSV, p. 388). Para el protagonista este descubrimiento representa la primera revelación de que el demonio de hecho no existe y que el mal reside en el propio ser humano, idea, o mejor, duda, que va desarrollando durante toda la novela. De esta forma, llegamos a dos conclusiones; primero que el *Liso* no es el infierno de verdad sino solo lo desconocido, lo profano e indefinido, que después de descubierto ya no esconde misterios, aunque siga siendo no sagrado, o sea, un no-lugar. Segundo, si el *Liso* es la representación del infierno para Riobaldo, se trata de un infierno personal en el cual el protagonista se enfrenta a su demonio igualmente personal, es decir, el mal que vive dentro de sí mismo. El asesinato de Treciziano reúne todas las maldades y disparates que el protagonista realiza desde que se vuelve *pactario*, como por ejemplo los episodios en que piensa/intenta matar a un leproso y a un caballero que se acerca a su campamento, ambas criaturas inocentes que no le hacen nada. De alguna forma, al cometer por fin un asesinato es como si estuviera expeliendo al demonio de su interior. A partir de entonces todo ocurre como planificado, logran capturar a la mujer de

Hermógenes y con esto pueden atraerlo adonde están y llevar a cabo la batalla final que termina con la muerte de su enemigo mortal.

En la realización del pacto con el demonio destacamos la presencia de la encrucijada. Riobaldo piensa y reflexiona muchas veces sobre el asunto, después conoce a seô Habão, terrateniente en cuya finca se alojan, un hombre muy ambicioso y avaro, pero que conduce bien sus negocios y piensa desarrollar el *sertão*. Al protagonista le llama la atención que este hombre solo es imponente por sus pertenencias materiales e imagina que si lo pierde todo, ya no será nadie. Esta idea parece darle seguridad para adquirir él también una forma de poder que se le presenta bajo el acuerdo con el diablo y que le permitirá al igual que el terrateniente realizar mejoras en la tierra. La finca de seô Habão se encuentra cerca de un sitio, que por equívoco Riobaldo cree que se llama *Veredas Mortas* y tiempos después descubre que son de hecho las *Veredas Altas*.

E eu ia estudando tudo. Lugar meu tinha de ser a concruz dos caminhos. A noite viesse rodeando. Aí, friazinha. E escolher onde ficar. O que tinha de ser melhor debaixo dum pau-cardoso – que na campina é verde e preto fortemente, e de ramos muito voantes, conforme o senhor sabe, como nenhuma outra árvore nomeada. Ainda melhor era a capa-rosa – porque no chão debaixo dela é que o Careca dança, e por isso ali fica um círculo de terra limpa, em que não cresce nem um fio de capim; e que por isso de capa-rosa-do-judeu nome toma. Não havia. A encruzilhada era pobre de qualidades dessas. Cheguei lá, a escuridão deu (GSV, p. 316-7).

Según el *Diccionario de Símbolos* de Chevalier, la encrucijada es un símbolo universal, que representa un Centro del Mundo, lugar sagrado por excelencia que permite el tránsito entre los distintos cosmos. Significa siempre una pausa para la reflexión y un encuentro con lo desconocido, o sea, supone un momento de transformación. Para diversas civilizaciones africanas es un sitio colmado de espíritus con los cuales uno se puede reconciliar, si es el caso. En África también se cree que las encrucijadas son sagradas, y si no lo son deben ser sacralizadas, por esta razón, allí se pueden purificar energías negativas e impuras que se transforman en fuerza positiva por la acción de los espíritus. Además, es sitio de ofrendas y sacrificios de animales. Ya en toda Europa, se cree que en las intersecciones “los diablos y las hechiceras se encuentran para celebrar sus aquelarres” (CHEVALIER, 1994, p. 285). Por otra parte, en el *Dicionário do Folclore Brasileiro*, Câmara Cascudo define la encrucijada como “lugar clásico de invocaciones y encantamientos para todos los pueblos. Local de los demonios, llamados por el poder

rogatorio, y de los dioses nocturnos, siniestros y misteriosos” (CASCUDO, 1988, p. 308). El autor añade que estas creencias llegan a Brasil con los portugueses, los indígenas nativos no las poseen y los africanos las encuentran consolidadas en el nuevo mundo. Sin embargo, es curioso observar que las costumbres presentes en África descritas por Chevalier prevalecen en Brasil hasta nuestros días en las religiones de origen africano. De esta forma, se comprueba que, excepto entre estas religiones, la imagen de la encrucijada asume prioritariamente el sesgo negativo y maléfico heredada del imaginario europeo. En el *sertão*, sobre todo, zona caracterizada por la mezcla entre portugueses e indígenas nativos, se puede entender esta reminiscencia asociada al catolicismo sincrético del que ya hemos hablado. La creencia en el diablo, en el infierno y en espíritus maléficos es corriente en muchas regiones del país, heredera de una profesión de fe católica casi medieval. De esta forma, entendemos la insistencia de Riobaldo en buscar a una encrucijada creyendo que allí encontrará al demonio.

## LA CASA

De la misma forma que encontramos representaciones simbólicas de la casa en *Terra sonâmbula*, las encontramos en *Grande sertão: veredas*. En la trayectoria de Riobaldo hay algunas casas que representan un significado fundamental. Empezamos por dos que consideramos las más relevantes: la de la finca *São Gregório*, casa de su padrino donde vive durante su adolescencia, después de la muerte de su madre, y la de la finca *Santa Catarina*, en donde se aloja con el bando y conoce a su prometida Otacília. Mientras Riobaldo vuelve a la guerra la chica vive allí junto a su familia esperando el regreso de su prometido. En estos dos casos encontramos la imagen de la casa como espacio de seguridad, de protección, de felicidad, de amor. Esto es evidente en la descripción que hace Riobaldo de la finca *Santa Catarina*:

O que lembro, tenho. Venho vindo de velhas alegrias. A Fazenda Santa Catarina era perto do céu – um céu azul no repintado, com as nuvens que não se removem. A gente estava em maio. Quero bem a esses maios, o sol bom, o frio da saúde, as flores no campo, os finos ventos maiorzinhos. A frente da fazenda, num tombado, respeitava para o espigão, para o céu. Entre os currais e o céu, tinha só um gramado limpo e uma restinga de cerrado, de onde descem borboletas brancas, que passam entre as réguas da cerca. Ali, a gente não vê o virar das horas (GSV, p. 145).

La alegría que el protagonista siente al recordar la finca es obvia al paso que es allí que conoce a su prometida y es donde ella le espera. Resaltamos así los demás elementos de la descripción, como la tranquilidad que el sitio le transmite, asociado no solo a la casa en sí, sino también a las condiciones climáticas que producen una sensación de frescor poniendo la casa en posición diametralmente opuesta al *sertão*. El sol “bueno” representa la faceta positiva de este elemento, es decir, no se trata del verdugo que normalmente les castiga, asume su poder regenerador y ayuda incluso en la curación de las enfermedades provocadas por el calor. Los vientos son suaves, dando la impresión de representar el verdadero soplo divino y no las perturbaciones que vimos en otros fragmentos; además, las nubes son estables, lo que anula su sentido de elemento confuso y mal definido, prevaleciendo como instrumento de epifanías. Es interesante resaltar la ubicación de la finca considerada por el protagonista cerca del cielo; recordando los significados simbólicos de este elemento y sumando todos los demás simbolismos, es evidente el carácter sagrado de esta casa para Riobaldo. Además, la afirmación de que entre la finca y el cielo solo hay el césped y un pequeño lago donde hay mariposas blancas, refuerza la idea del poder purificador del lugar. Según Chevalier uno de los simbolismos de la mariposa es debido a sus metamorfosis, “la mariposa que sale [de la crisálida] es un símbolo de resurrección” (CHEVALIER, 1986, p. 691) y el blanco “es el color del pasaje – considerado éste en el sentido ritual – por el cual se operan las mutaciones del ser, según el esquema clásico de toda iniciación: muerte y renacimiento” (CHEVALIER, 1986, p. 190). De esta forma, entendemos que esta mariposa blanca representa la fase final del proceso iniciático de Riobaldo, si tenemos en cuenta que la boda con Otacília, después de dejar la vida en el *cangaço*, representa el último paso de su iniciación, o sea, su “resurrección” al asumir un papel responsable en la sociedad.

La sacralidad de este espacio, fortalecida por la presencia de tantos elementos simbólicos, asume un poder capaz de transformar la vida del personaje, una verdadera hierofanía que le salva del *cangaço* y le lleva por el camino del bien. Vimos anteriormente que la casa es sagrada por sí misma y, al asociarla al cielo, el protagonista refuerza la idea de que Otacília es una especie de ángel y será su redención, o sea, casándose con ella vuelve a aproximarse a dios después de terminar su venganza. Mientras está en batalla los recuerdos le brindan esperanza: “Otacília estava guardada protegida na casa alta da fazenda Santa Catarina, junto com o pai e a mãe, com a família, lá naquele lugar para mim melhor, mais longe neste mundo” (GSV, p. 369). Aquí la casa representa la fortaleza protectora de la pureza de la doncella y el hecho de ser “el sitio más lejos del mundo”



insiste en su representación como Centro del Mundo, lugar que debe ser protegido y, por esto, es siempre difícil de alcanzar. Los recuerdos de *Santa Catarina* le traen también memorias de *São Gregório*, por tanto, entendemos que las dos imágenes tienen el mismo valor para el protagonista: están asociadas al sentimiento de familia y le transmiten la seguridad y el bienestar inherentes a los significados simbólicos de la casa. Además, significan trascendencia por el contacto con lo sagrado. Esta idea es evidente en el deseo que el personaje expresa enseguida: “uma vontade vã de ser dono do meu chão, meu por posse e continuados trabalhos, trabalho de segurar a alma e endurecer as mãos.” (GSV, p. 145). En este caso, la casa y el trabajo surgen como fuga del mal, la aspiración a una vida mejor en el futuro, en tiempos de paz cuando deje su condición de *jagunço*.

A partir de esta primera imagen entendemos claramente la importancia de la casa que actúa, además, en situaciones determinantes en el destino del protagonista. La primera vez que se acerca a verdaderos *jagunços* es en la casa de la finca *São Gregório*, cuando su padrino aloja al bando de Joca Ramiro, personaje que le causa inmediata impresión por su imponencia. Por otro lado, el reencuentro con Reinaldo, años después del episodio de la travesía del río *São Francisco*, se da por casualidad en una casa igualmente, la de Malinácio, en la que Riobaldo se aloja durante su fuga del bando de Zé Bebelo. En este momento, el protagonista declara:

Conto. Reinaldo – ele se chamava. Era o Menino do Porto, já expliquei. E desde que ele apareceu, moço e igual, no portal da porta, eu não podia mais, por meu próprio querer, ir me separar da companhia dele, por lei nenhuma; podia? O que entendi em mim: direito como se, no reencontrando aquela hora aquele Menino-Moço, eu tivesse acertado de encontrar para todo o sempre, as regências de uma alguma a minha família (GSV, p. 108-9).

Primero destacamos la mención del umbral de la puerta, recuperando sus significados simbólicos vistos en el apartado anterior, que representa el límite entre lo sagrado y lo profano y para cruzarlo se necesita pureza. Si en esta dualidad la casa se opone a la guerra, esta aparición de Reinaldo determina el paso de Riobaldo del ámbito sagrado, o sea, la vida correcta que piensa construir al dejar el bando de Zé Bebelo, a lo profano, el *cangaço*. Sin embargo, conocemos la ambigüedad que esta guerra representa, una vez que los *jagunços* la ven como su indiscutible fortuna, no pudiendo de esta forma creerse impuros por estar en ella. El propio Reinaldo es visto como puro por su amigo, a pesar del odio que es capaz de sentir, y es justo esta cualidad que le permite cruzar el umbral y llevar consigo a Riobaldo. Por estas razones, no podemos afirmar que la guerra incorpora lo

impío, sino que oscila entre momentos que pueden llegar a ser sagrados, asociados a la naturaleza, como vimos, o a la imagen simbólica de la casa, como veremos enseguida. Esta especie de “amor a segunda vista” que se despierta en el protagonista, y que cambia toda su vida, le lleva a considerar a Reinaldo como su familia, como si a partir de entonces la presencia del amigo le proveyera de los sentidos simbólicos de la casa. Recordamos que después de este reencuentro Riobaldo decide unirse al bando de Joca Ramiro y nunca más se aparta de Reinaldo, hasta la muerte de él.

Esta representación de la casa que el amigo incorpora se confirma cuando llegan al campamento de los *jagunços* y él cuida de Riobaldo cortándole el pelo, mandándole afeitarse y bañarse en el río y regalándole ropa de vez en cuando, hasta el punto de que el protagonista no quiere salir de aquel lugar que le “concedía tantos regalos” (GSV, p. 115). En este sentido se nota que hay un esfuerzo por parte de los *jagunços* por intentar reproducir el ambiente familiar, como si esto les proporcionara una forma de reconexión con lo sagrado que se queda demasiado distante mientras están peregrinando y luchando. Por otra parte, en el campamento del bando de Hermógenes que debería ser similar al de Medeiro Vaz, su sensación es exactamente la opuesta: “Assim ao feito quando logo que desapeamos no acampo do Hermógenes; e quando! Ah, lá era um cafarnaúm. Moxinife de más gentes, tudo na deslei da jagunçagem bargada” (GSV, p. 123). La repulsa que le provoca Hermógenes se refleja igualmente en los demás integrantes del bando de éste, que el protagonista considera distintos de los que están bajo el comando de Medeiro Vaz y Joca Ramiro. Según el *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*, un *cafarnaúm*<sup>124</sup> significa un sitio de tumulto y desorden y en la variación del portugués brasileño quiere decir depósito de cosas viejas; en el mismo diccionario encontramos la palabra *moxinifada* que significa mezcla. Al comparar el campamento a estas imágenes expone su discordancia con la forma de vida de estas personas, que considera malas, una vez que viven en la *deslei*. Para el protagonista, aunque estén en guerra y en el aislamiento del *sertão* hay ciertas normas éticas y morales que deben ser respetadas, lo que no ocurre en el bando de Hermógenes, provocándole incomodidad y la sensación de no pertenecer a esa realidad, a pesar de la presencia de Reinaldo. Esta sensación se agrava aún más cuando el protagonista se da cuenta de que tiene que dejar sus pertenencias personales porque van a partir caminando y no puede llevar mucho peso además de las armas. En este momento de carencia de cualquier parámetro que le recuerde la casa, a no ser su amigo,

---

<sup>124</sup> *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*: <http://www.priberam.pt/dlpo/cafarnaum>. Consultado el 10.08.2014.

se acuerda de la finca *São Gregório* y habla de la comida de allí puesto que incluso lo que se come en el campamento de Hermógenes le provoca asco. “Senti padecida falta do São Gregório – bem que a minha vidinha lá era mestra. Diadorim notou meus males. Me disse consolo: – “Riobaldo, tem tempos melhores. Por ora, estamos acuados em buraco...” Assistir com Diadorim, e ouvir uma palavrinha dele, me abastava aninhado” (GSV, p. 130). Al afirmar que siente suficiente cobijo en el habla del amigo, el protagonista reitera la importancia del sentimiento de familia y de hogar que éste le aporta y le ayuda a continuar en la guerra. En otra situación en la que el protagonista se tiene que alejar de su amigo por unos días y lo echa mucho de menos, este sentimiento queda aún más patente con esta declaración: “Mas o pior era o que eu mesmo sentia: feito se do íntimo meu tivessem tirado o esteio-mor, pé-de-casa” (GSV, p. 176). Primero compara el sentimiento de acogida junto al amigo a una base, un apoyo, luego como los cimientos de la casa, o sea, su único sustento y apoyo en la guerra.

Es interesante destacar determinado momento en que Riobaldo se fija en Hermógenes en el medio del campamento, comportándose como los demás, no como jefe, e intenta comprender los motivos por los que este hombre es como es. Entonces divaga:

Estudei uma dúvida. Ao que será que seria o ser daquele homem, tudo? Algum tinha referido que ele era casado, com mulher e filhos. Como podia? Ái-de vai, meu pensamento constante querendo entender a natureza dele, virada diferente de todas, a inocência daquela maldade. A qual me aluava. O Hermógenes, numa casa, em certo lugar, com sua mulher, ele fazia a festa em suas crianças pequenas, dava conselho, dava ensino. Daí, saía. Feito lobisomem? Adiante de quem, atrás do quê? (GSV, p. 179).

Para el protagonista Hermógenes representa la cara del mal, es el dragón, una especie de demonio que le provoca asco y curiosidad a la vez. La mención de que el personaje es distinto de toda la gente y luego de que su maldad es inocente confirma que esta forma de ser es la reproducción del comportamiento del mal *per se*, o sea, maldad pura, la esencia del diablo. Hasta este momento Riobaldo aún no tiene clara la conclusión de que el demonio no existe y que el mal surge dentro del propio ser humano. Él está en la guerra por amor a Diadorim y por creer en la lucha para liquidar los conflictos en el *sertão*, es decir, aunque sea una guerra hay en él motivos nobles. Sin embargo, su enemigo no tiene nada de bueno, lo que se refleja en el comportamiento de su bando que realiza maldades gratuitas a la gente *sertaneja*, como saquear pueblos, violar a mujeres y matar sin razón. Esto es lo que el protagonista quiere decir con la anteriormente mencionada falta de ley

en la que viven y para él estos son actos inaceptables. Por esta razón, no entiende cómo esta conducta puede compaginarse con una vida familiar, puesto que si la casa es un ambiente sagrado, lugar de seguridad y bienestar, no hay espacio para la maldad.

De esta forma, Riobaldo cuestiona si Hermógenes es bueno dentro de su casa y se metamorfosea en hombre lobo cuando sale. En su *Diccionario de Símbolos*, Cirlot define el licántropo como “el hombre al cual el diablo cubre con la piel del lobo y obliga a ir errante por los campos dando aullidos. Simboliza la irracionalidad latente en la parte inferior del hombre” (CIRLOT, 1982, p. 284). Estas son exactamente las características de este personaje según Riobaldo, o sea, bajo la influencia del demonio incorpora la maldad y la irracionalidad y sale por el *sertão* cometiendo disparates. En este caso, se determina un límite entre el interior y el exterior de la casa, o sea, en el espacio interior, sagrado, el enemigo es capaz de ser bueno, aunque al salir a lo profano, es dominado por el mal. Añadimos a este análisis el simbolismo del dragón que es ambivalente, pudiendo tender a lo positivo o a lo negativo; en este caso, consideramos una de las descripciones de Chevalier: “un símbolo del mal y de las tendencias demoníacas” (CHEVALIER, 1986, p. 428), además, Cirlot añade que en innumerables leyendas el dragón aparece como el “enemigo primordial, el combate con el cual constituye la prueba por excelencia” (Cirlot, 1982, p. 175). De esta forma, deducimos que Hermógenes es el dragón, la representación del diablo en la tierra, y su asesinato es la prueba que Riobaldo tiene que vencer para terminar la guerra en el *sertão*. Después de lograr la travesía del *Liso* y llegar a la finca del enemigo, el protagonista prende fuego a la casa; si consideramos éste como lugar sagrado capaz de despertar la bondad, está eliminada toda posibilidad de encontrar los elementos positivos que aún pudieran residir en Hermógenes.

Otro hábito común entre los compañeros del bando de Hermógenes es el acto de limadura de los dientes para hacerlos puntiagudos, lo que también provoca asco y repulsa a Riobaldo que comenta que estos hombres “queriam completo ser jagunços” (GSV, p. 127). Y añade: “Assim um uso correntio, apontar os dentes de diante, a poder de gume de ferramenta, por amor de remedar o aguçoso de dentes de peixe feroz do rio de São Francisco – piranha redoleira, a cabeça-de-burro” (GSV, p. 127). Según el *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa* la piraña es “un pez voraz y de peligrosa mordedura que ataca en cardumes a hombres y animales”<sup>125</sup>. Se nota que los hombres buscan la ferocidad

---

<sup>125</sup> *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*: <http://www.priberam.pt/dlpo/piranha>. Consultado el 10.08.2014.

de este pez que ataca en bandos, como los mismos *jagunços* destrozando a sus presas. Añadimos un análisis de esta costumbre bajo los significados simbólicos de los dientes. Según Chevalier “los dientes del Dragón representan la agresividad de perversión dominadora. [...] De la semilla de los dientes del Dragón nacen hombres de hierro; los hombres de alma endurecida, que creyéndose predestinados al poder, no paran de enfrentarse con vistas a satisfacer sus ambiciones” (CHEVLAIER, 1986, p. 418). Entendemos, de esta forma, que al moldear sus dientes en el formato de los del dragón, puntiagudos, los *jagunços* se someten a la dominación del mal incorporado por Hermógenes, transformándose en estos hombres de hierro, un ejército fuerte, bruto y fiel, dispuesto a todo, bajo el mando de las fuerzas del diablo.

Al analizar la idea de la incompatibilidad casa/guerra, reproducimos el fragmento en que Riobaldo cuenta cómo Medeiro Vaz, ex terrateniente y heredero de tierras, se rebela contra la violencia en el *sertão* y decide entrar en el *cangaço* para combatirla:

No derradeiro, fez o fez – por suas mãos pôs fogo na distinta casa-de-fazenda sido de pai, avô, bisavô – espiou até o vejo das cinzas; lá hoje é arvoredos. Ao que, ao foi onde a mãe estava enterrada – um cemitériozinho à beira do cerrado – então desmanchou cerca, espalhou as pedras: pronto de alívios agora se estava, ninguém podia descobrir, para remexer com desonra, o lugar onde se conseguiam os ossos dos parentes. Daí, relimpo de tudo, escorrido dono de si, ele montou em ginete, com cachos d’armas, reuniu chusma de gente corajada, rapaziagem dos campos, e saíu por esse rumo em roda, para impor a justiça (GSV, p. 36-7).

Este acto de quemar la casa representa la ruptura del personaje con lo sagrado y con todos los vínculos con sus antepasados. Estos le dejan en herencia la labranza de la tierra que supone la generación de vida; al destruir la morada y deshacerse de las tierras, encuentra la libertad para actuar de acuerdo con sus propios preceptos. Sin embargo, al tener cuidado de preservar el túmulo de su madre, demuestra que esta ruptura no es completa o definitiva, una vez que este espacio protegido asume el papel de *axis mundi* que le permite mantenerse conectado a su tradición de forma simbólica. Esta sacralidad se complementa con la presencia de árboles actualmente en el sitio donde quedaba la casa. En este fragmento se reafirma la idea de que la casa y la guerra son antagónicas, o sea, Medeiro Vaz es capaz de reunir a sus *jagunços* y partir solo después de destruir la morada.

Si por una parte consideramos que las imágenes de casa y guerra son dispares, por otra, encontramos la casa actuando como protectora del protagonista en el medio de dos

grandes batallas. La primera gran batalla en la que Riobaldo participa, cuando está todavía en el bando de Zé Bebelô, ocurre en una finca llamada *Casa dos Tucanos*, recién abandonada, en la que se alojan por unos días para recuperar las fuerzas; sobre todo el protagonista por tener el brazo herido. Así describe la casa: “Aquela moradia hospedava tanto – assim sem donos – só para nós. Aquele mundo de fazenda, sumido nos sussurros, os trastes grandes, o conforto das arcas de roupa, a cal nas paredes idosas, o bolor. Aí o que pasmava era a paz” (GSV, p. 246). En su convalecencia puede encontrar paz y seguridad allí, sobre todo por ser un lugar abandonado y aislado; además menciona los baúles de ropa y las paredes antiguas que son elementos que recuerdan la idea de abrigo y por un momento es capaz de encontrar paz, o sea, la sensación opuesta al conflicto. Sin embargo, la no pertenencia de esta imagen al contexto se evidencia cuando son sorprendidos y atacados por el enemigo mientras no están preparados para luchar. Durante la batalla, Riobaldo se queda escondido dentro de la casa, disparando desde una ventana, no solo por estar herido, sino también por ser muy buen disparador y merecer un sitio privilegiado, mientras otros compañeros se ubican en el exterior. De esta forma, la casa vuelve a adquirir su sentido de lugar protegido al ofrecer cobijo al protagonista. Esto se reitera con su declaración durante la lucha: “A Casa acho que falava um falar – resposta ao assovio – a quando um tiro estrala em dois, dois” (GSV, p. 267). Al reproducir esta especie de diálogo entre la casa – sobre todo poniéndola en mayúscula – y la guerra, o sea, los ruidos de los tiros, expone igualmente la oposición entre estos dos elementos anteriormente mencionada. Lo mismo pasa en la gran batalla final, que ocurre en un pueblo abandonado cuando el protagonista es ya el jefe del bando. Exactamente por esta razón, se refugia otra vez en una casa que está justo en el medio del pueblo y le proporciona perfecta visión de la lucha; desde allí, de este puesto protegido, asiste a la muerte de su amigo Diadorim que simultáneamente mata al dragón Hermógenes. Esta visión se puede ilustrar con la frase, que además de ser el subtítulo del libro, es repetida por el protagonista innumerables veces: “*O demonio na rua no meio do redemunho*” (GSV, p. 123). Tenemos una vez más la oposición entre dentro y fuera de la casa; el interior protege a Riobaldo permitiéndole comandar el bando y ganar la guerra, asumiendo así su sacralidad; el exterior es la calle, o sea, el espacio profano de la guerra en el que Diadorim pierde su vida. Es curioso observar que la revelación del verdadero sexo del amigo ocurre dentro de la casa, como si este elemento asumiera el papel de protector de la doncella al no permitir que todos se dieran cuenta del hecho. De esta forma,

la casa sacraliza a Diadorim en su lecho de muerte y, además, posibilita su tránsito al mundo de los muertos guardando intacto su honor.

## EL ÁRBOL Y LA MONTAÑA

El árbol es otro elemento cuya representación simbólica es bastante evidente en la novela. La primera escena que analizaremos es la presencia del árbol en la supuesta realización del pacto con el demonio. En el fragmento en que busca una encrucijada para ejecutar el pacto, Riobaldo afirma que tiene que haber allí un árbol, es curioso porque cuando cuenta cómo se debe realizar el pacto al principio de la novela, según las creencias populares, solo menciona el viento y las anomalías reflejadas en los animales. Al recordar la simbología del árbol de forma sucinta, encontramos el simbolismo del Cosmos vivo, de *axis mundi* y del ciclo de la vida. Al considerar su representación de Centro del Mundo, que permite la conexión entre los distintos cosmos, entendemos que en el pacto descrito por el protagonista el árbol posibilita la apertura de una especie de portal de comunicación con los infiernos o bien permite el tránsito del demonio a este Cosmos. Chevalier afirma que “el árbol no es solo de este mundo, ya que poza en el más acá y sube hasta el más allá. Va de los infiernos a los cielos, como una vía de comunicación viva” (CHEVALIER, 1986, p. 119). Por otra parte, si tenemos en cuenta la conclusión final de Riobaldo, de que la maldad es inherente al ser humano y de que el diablo no existe, entendemos que este elemento puede incorporar la imagen de un ancestro mítico dominado por el mal, como el propio protagonista, o sea, un espejo de él mismo. En este sentido, al acercarse a él, intenta reconectarse con la tradición, o sea, incluso cuando está en busca del mal, recurre al imaginario arcaico y a la vez familiar para encontrar el camino.

Después de finalizado el supuesto pacto, Riobaldo sale deambulando y siente mucho frío – otra evidencia comúnmente asociada a la presencia del demonio – hasta que: “Abraçei com uma árvore, um pé de breu-branco. Anta por ali tinha rebentado galhos, e estrumado. – “Posso me esconder de mim?...” Soprado, fiquei permanecendo. O não sei quanto tempo foi que estive. Desentendi os cantos com que piam, os passarinhos na madrugada” (GSV, p. 320). Después se despierta hambriento, vuelve al campamento, sus compañeros le dicen que tiene muy mal aspecto y poco después empieza la época de disparates. En esta representación la imagen del árbol tiene un significado distinto del anterior; al abrazarlo en un momento en que siente frío el protagonista demuestra buscar confort y acogida en este elemento. Al considerar que acaba de realizar un supuesto pacto

con del demonio, entendemos que Riobaldo sufre una muerte iniciática que luego le permitiría renacer como *pactário*. Esto es igualmente una justificación para el frío que el personaje siente, pues además de estar supuestamente en presencia del diablo, se encuentra en un espacio de muerte o bien muy próximo a ella. Según Chevalier, los excrementos están cargados de energía, de esta forma, la fuerza vital presente en las heces de anta cerca del árbol, añadida a la del árbol mismo, son capaces de revitalizarle. Es decir, lo traen de vuelta a la vida después de perder el conocimiento y descansar bajo del árbol. La mención de la posibilidad de esconderse de sí mismo da la impresión de que está avergonzado o arrepentido de lo que hace. En este sentido, el árbol actúa también con su poder regenerador, como si la permanencia cerca del elemento pudiera redimirle o propiciarle la oportunidad de volver a empezar un nuevo ciclo. De hecho, el resultado de este pacto es contradictorio puesto que el protagonista sale de allí innegablemente fortalecido, dotado de seguridad y de valentía e, igualmente, de crueldad. No obstante, a pesar de todas estas evidencias, el propio Riobaldo no cree que llegue a consolidar el pacto, como confirma:

E, mesmo, na dita madrugada de noite, não tinha sucedido, tão pois. O pacto nenhum – negócio não feito. A prova minha, era que o Demônio mesmo sabe que ele não há, só por só, que carece de existência. E eu estava livre limpo de contrato de culpa, podia carregar nômima; rezo o bendito! Trastempo, mais outras coisas sobrevinham, mas por roda normal do mundo, ninguém podia afiançar o contrário. Apús pedra por sobre pedra, não guardo lembrança. Eu era o chefe (GSV, p. 354).

De todas formas, él mismo sabe que está distinto, no se reconoce en algunos de sus actos, sobre todo, cuando maltrata a las personas deliberadamente y, en muchas ocasiones, se dice a sí mismo que tenga cautela porque el demonio está intentando controlarle el juicio. Esto demuestra que él sabe, aunque de forma inconsciente, que la maldad está dentro sí mismo y que a veces no la puede controlar. Si por un lado, está libre de deudas con el diablo, por otra, paga con su culpabilidad por los disparates que comete en el camino para la justicia, este es el precio debido por flirtear con el mal. En el siguiente fragmento se aclara esta idea; el protagonista es atacado por una enfermedad después de la batalla final y de la muerte de Diadorim y le llevan a recuperarse en la finca de seo Ornelas, un terrateniente que les aloja también durante la guerra. Cuando se siente mejor, afirma: “Sosseguei de meu ser. Era feito eu me esperasse debaixo de uma árvore tão fresca. Só que uma coisa, a alguma coisa, faltava em mim. Eu estava um saco cheio de



pedras” (GSV, p. 456). Es interesante la comparación del sosiego de esta estancia con el descanso bajo el árbol y asimismo la idea de que espera por sí mismo. Entendemos que el Riobaldo que queda después del pacto y de la guerra no es el Riobaldo en el que él se reconoce y durante su recuperación, con el poder revitalizante del árbol, vuelve a ser él mismo, no obstante, ya no tiene el amor de Diadorim y esta ausencia le deja un enorme vacío interior.

En otro fragmento, encontramos el árbol como representación de la familia, cuando Diadorim confiesa a Riobaldo que le gustaría que los dos fueran parientes. El protagonista se desahoga: “Isso dava para alegria, dava para tristeza. O parente dele? Querer o certo, do incerto, coisa que significava. Parente não é o escolhido – é o demarcado. Mas, por carência em seu destinozinho de chão, é que árvore abre tantos braços. Diadorim pertencia a sina diferente” (GSV, p. 323). Según Chevalier, el árbol con sus ramas representa igualmente el crecimiento de una familia, lo que Riobaldo refuerza al comparar las ramas del árbol con los parientes. El protagonista aclara que no es posible que sean familiares, puesto que es una elección de la naturaleza lo que garantiza la eternidad de la relación. Al comentar que al amigo corresponde un destino distinto de éste parece anticipar su muerte inminente, lo que demuestra su incapacidad de construir una familia.

La presencia más significativa del árbol en la novela es, sin duda, el *buriti*, palmera típica de las *veredas* de la bacía del río *São Francisco*, elemento indispensable del lugar idílico de Riobaldo y objeto de sus sueños y divagaciones de una vida mejor después de la guerra. Destacamos algunos fragmentos en los que sobresale la carga simbólica del tan querido *buriti*. El primero se compone de unos versos que Riobaldo tiene en mente después de la muerte de Medeiro Vaz: “*Meu boi preto mocangueiro,/árvore para te apresilhar?/Palmeira que não debruça:/buriti – sem se entortar...*” (GSV, p. 63). Como vimos en el apartado anterior, el buey es un símbolo de bondad, de calma, de fuerza apacible; de potencia de trabajo y sacrificio. Ya la palabra *mocangueiro* parece una variación de *moquenqueiro*<sup>126</sup> que según el *Dicionário Priberam* significa bellaco, invencionero, y puede tener las variaciones *mocanqueiro* y *mogangueiro*. La conexión de las dos palabras nos remite directamente al personaje de Medeiro Vaz, que según Riobaldo es el *rei dos Gerais*, hombre noble, buen jefe y que además realiza el sacrificio

---

<sup>126</sup> *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*: <http://www.priberam.pt/dlpo/moquenqueiro>. Consultado el 23.08.2014.

de quemar su casa y su finca para combatir la violencia en el *sertão*. Se le puede considerar bellaco por convencer a los *jagunços* a juntarse a él en su lucha y además por su capacidad de comando alabada muchas veces por el protagonista. Al mencionar la posibilidad de prenderlo a un árbol, Riobaldo transmite la idea de devolverle la vida o bien de permitirle seguir el ciclo vital a través del poder regenerador del árbol. Si lo hiciera, usaría el *buriti* por ser flexible, es decir, aunque se doble, no se deforma, es muy resistente y, por esto, es el más adecuado para la tarea.

La imagen del *buriti* a veces recuerda un ente viviente con quien Riobaldo dialoga en algunos fragmentos, como éste en el que divaga sobre su destino, sus elecciones en la vida y sobre su culpabilidad en los hechos que suceden: “Pergunto ao burití; e o que ele responde é: a coragem minha. Burití quer todo azul, e não se aparta de sua água – carece de espelho” (GSV, p. 235). El diálogo con la palmera nos remite a la idea del árbol representando una vez más al ancestro mítico, o sea, la incorporación de la tradición a la que Riobaldo consulta en momentos de duda. La respuesta que encuentra es muy curiosa pues habla primero de su propia valentía dando a entender que todo lo que hace parte de dentro de sí mismo y es fruto de sus propias actitudes impulsadas por el valor y las ganas de cumplir la venganza. Luego, menciona la inmovilidad de la palmera y la necesidad del espejo, como siendo una forma de no alejarse de sí mismo, de mantenerse en el camino del bien sin dejarse comandar por la maldad que lleva dentro de sí. Como un buen antepasado, el *buriti* le recomienda seguir en el camino del bien.

Otra situación en la que el protagonista dialoga con el *buriti* es cuando el bando está en el sitio llamado *Coruja*, del que hablaremos más adelante en detalles; aquí profundizamos en el significado del *buriti* en el pasaje. “Até os buritís, mesmo, estavam presos. O que é que burití diz? É: *Eu sei e não sei...* Que é que o boi diz: – *Me ensina o que eu sabia...* Bobice de todos (GSV, p. 303). Recordamos que Riobaldo menciona la fealdad y la tristeza del sitio. Si en el tramo que analizamos anteriormente el protagonista puede recibir una contestación de la palmera, aunque codificada, aquí la respuesta es todavía más enigmática a pesar de concordar con su presentimiento de que el lugar presagia el inicio de malos tiempos. Al afirmar que la palmera está presa, da a entender que este lugar no es como las demás *veredas*, donde el agua no llora, sino que corre haciendo moverse las semillas del *buriti* con su fluidez. La palmera, por su parte, confirma la extrañeza del ambiente al afirmar que sabe y no sabe, o sea, es como si reconociera el espacio pero no completamente, confirmando la rareza de la situación. Esta confusión de los elementos de la naturaleza está presente igualmente en la “opinión” del buey que

afirma ya no saber lo que sabía antes. Ambos transmiten la sensación de no entender exactamente lo que pasa, pero a la vez demostrando que desconfían de algo no revelado, igual que el protagonista.

En otro fragmento el Riobaldo hace una analogía entre el *buriti* y su sentimiento por la prostituta Nhorinhá de quien se encariña al principio de la narración. La chica es hija de una señora descendiente de gitanos que suele adivinar el futuro de la gente y, habiéndolo hecho para el entonces jefe Medeiro Vaz, revela a Riobaldo el plan de él de cruzar el *Liso do Sussuarão*. Por esta revelación inconveniente amenazan con matarla y Riobaldo la defiende. Luego hace esta reflexión: “O senhor estude: o buriti é das margens, ele cai seus cocos na *vereda* – as águas levam – em beiras, o coquinho as águas mesmas replantam; daí o buritizal, de um lado e do outro se alinhando, acompanhando que nem por um cálculo” (GSV, p. 285). En este fragmento el protagonista habla de la forma de reproducción de la palmera que, si por un lado está presa a la tierra sin poder moverse, sus semillas sí se desplazan al caer al agua. No obstante, no se libran del destino de mantenerse en la orilla del río, cumpliendo su papel de componer el paisaje de la *vereda*. Esta analogía da a entender que Nhorinhá es como el coco del *buriti*, que por un instante tiene la posibilidad de seguir un camino distinto del de su familia, lo que hace de hecho al volverse prostituta. Sin embargo, sigue viviendo con la madre que según Riobaldo es cómplice de su actividad, siempre que sea con hombres de fuera y no con los de su pueblo. Esta idea refuerza la conexión de la gente *sertaneja* con su sitio, si consideramos que la chica puede irse adónde quiera al poseer una profesión independiente, pero no lo hace, sigue su inevitable trayectoria en el *sertão*. Además, la prohibición de acostarse con la gente del lugar supone igualmente cierto respeto por la tradición allí vivida.

La montaña aparece en raros fragmentos de la novela, incluso por no ser parte frecuente de la geografía nativa de la zona, pero igualmente cargada de simbolismos; la primera imagen del elemento que destacamos es la sierra como elemento ocultador. “E ele era sertanejo? Sobre minha surpresa, que era. Serras que se vão saindo, para destapar outras serras. Tem de todas as coisas. Vivendo, se aprende; mas o que se aprende, mais, é só a fazer outras maiores perguntas” (GSV, p. 312). En este tramo Riobaldo divaga sobre seô Habão y su capacidad de negociante que parece estar siempre haciendo cálculos y controlando todas sus pertenencias con el objetivo de ahorrar y obtener más ganancias. Comentamos anteriormente la importancia de este personaje, que transmite a Riobaldo la seguridad de que es posible mejorar la vida en el *sertão*. El protagonista no reconoce la

actitud del terrateniente como la un *sertanejo* nativo, justamente por tener actitud y buscar el cambio al contrario de los demás que aceptan resignados sus destinos. El protagonista se sorprende con esta confirmación comparando esta sorpresa con las sierras que están ocultas detrás de otras sierras. Recordamos que la montaña simbólicamente suele representar un Centro del Mundo, un lugar sagrado que por su altitud está cerca del cielo y es morada de los dioses; además permite la ascensión del hombre. En este sentido, consideramos que la comparación del protagonista revela la posibilidad de encontrarse las demostraciones más inesperadas en el *sertão*. Es como si lo sagrado de las sierras sirviera para esconder o proteger hierofanías que raramente se ven, aunque existan. De esta forma, seô Habão, un personaje que aparentemente no posee nada de especial, surge como un benefactor, que a su manera contribuye con mejorías para el lugar.

Otro fragmento en el que las sierras aparecen como elemento que oculta es cuando Diadorim reprende a Riobaldo por los disparates que comete llevando al protagonista a declarar enseguida: “Diadorim disse, e a voz dele, ecosa, me rodeou; as certas sinceridades. Amizade de amor surpreende uns sinais da alma da gente, a qual é arraial escondido por detrás de sete serras? Aí, demorei. Eu ia aceitar essa repreensão? Ah, nunca” (GSV, p. 354). Las palabras del amigo le revelan verdades y aspectos de sí mismo que desconoce o que no ve con claridad y, por esto, compara esta actitud con un pueblo escondido entre sierras. Según Chevalier, la montaña puede representar estabilidad, inmutabilidad y pureza, características éstas que pueden igualmente describir a Diadorim, sobre todo, en este caso, cuando lo que censura en su amigo es justo el cambio de comportamiento, ahora inestable y malvado. De esta forma, es como si la montaña dejara ver de repente lo que lleva oculto en sí, verdades nada agradables para el protagonista a estas alturas, que se muestra molesto con los comentarios y concluye que no acepta la censura. Si consideramos que Riobaldo está afectado por el supuesto pacto con el demonio, es posible entender este choque entre la simbología asociada a la imagen de la montaña y sus actitudes recientes, totalmente profanas y alejadas de todo lo sagrado que guarda el elemento.

## EL CIELO

El cielo es el elemento de la naturaleza menos representado en la novela, pero no con menor importancia que los demás. La luna, entre las componentes celestes, es la que tiene los significados simbólicos más destacados en la obra y está fuertemente relacionada

con Diadorim. Cuando el personaje, entonces conocido como Reinaldo, confiesa en secreto su verdadero nombre a Riobaldo y le pide que le llame así a partir de entonces, el protagonista deduce que el amigo necesita su protección. Además, se emociona mucho con la confianza que le es dedicada y declara que este día le pertenece, es **su** día que termina con la luna en el cielo: “Aquele dia fora meu, me pertencia. Íamos por um plâno de varjas; lua lá vinha. Alimpo de lua. Vizinhança do sertão – esse Alto-Norte começava. – Esses rios têm de correr bem! eu de mim dei. Sertão é isto, o senhor sabe: tudo incerto, tudo certo. Dia da lua. O luar que põe a noite inchada” (GSV, 121). Añadimos y recordamos algunos significados simbólicos de la luna expuestos en el apartado anterior. Según Cirlot, en su *Diccionario de Símbolos*, la luna tiene un carácter femenino y representa el lado oculto de la naturaleza. En ella está contenido el dualismo por tener su fase clara y oscura y, asimismo, “su destino consiste en reabsorber las formas y volver a crearlas” (CIRLOT, 1984, p. 283).

La asociación de Diadorim a la luna que hace Riobaldo se puede mirar bajo distintas perspectivas simbólicas. Lo primero que destacamos es el carácter dual y oculto de la luna, notable igualmente en Diadorim. El personaje, por un lado, revela su verdadero nombre a su amigo, pero por otro, sigue siendo Reinaldo para todos los demás, guardando su lado disimulado. Asimismo, aunque no haya revelado su verdadero sexo, desvela cierta feminidad, no solo por el hecho de dar a entender que necesita protección en la guerra, sino también porque su nombre se inclina más al femenino que al masculino; de esta forma, es evidente que el personaje contiene las dos formas en sí. De hecho, su dualidad aparece también en otras situaciones y es capaz de despertar en Riobaldo un sentimiento de amor que le lleva a los extremos del odio. Por otra parte, el propio Diadorim es igualmente capaz de sentir amor y odio, en sus actitudes misteriosas parece estar en constante oscilación entre uno y otro, como el protagonista afirma: “E ele suspirava de ódio, como se fosse por amor” (GSV, p. 26). Además, este episodio representa una transformación en la relación de los dos puesto que al saber el verdadero nombre del amigo y al darse cuenta de la confianza que tiene en él, la mirada de Riobaldo hacia él cambia y la presencia de la luna simboliza esta mudanza de estadio. Es como si el astro hubiera absorbido a Reinaldo volviendo a crearlo en forma de Diadorim. La descripción de una luna muy luminosa que aclara y limpia remite a la idea de que la revelación de Diadorim supone cierto esclarecimiento para Riobaldo, una pista en su trayectoria para descubrir quién es verdaderamente el amigo, siendo esta una de las fases en la evolución de la amistad y del amor entre ambos. La referencia de que los ríos tienen que “correr

bien” nos remite a la comparación entre el río – sagrado – y la guerra – profana –, como si para re-sacralizar el espacio de la guerra el propio protagonista, cuya imagen está representada por el río, tiene que esforzarse mucho en medio de las incertidumbres del *sertão*, que contiene en sí todas las formas: paz y guerra, amor y odio, dios y demonio, vida y muerte.

Complementamos los significados simbólicos de la luna con las definiciones de Chevalier: “Sus dos caracteres más fundamentales derivan, de un lado, de la Luna ser privada de luz propia y ser solamente un reflejo del Sol; por otro lado, de la Luna atravesar fases diferentes y cambiar de forma” (CHEVALIER, 1994, p. 418). La relación de Riobaldo y Diadorim demuestra claramente una relación de dependencia, si consideramos que para realizar su venganza el segundo necesita al primero; es decir, si por un lado la luna no tiene luz propia, Diadorim, por otro, no encuentra fuerzas suficientes para llevar a cabo su tarea y solo lo logra uniéndose a Riobaldo. Además, éste sufre una especie de eclipse, de la misma forma que la luna oculta al sol oscureciéndolo, Diadorim despierta el lado oscuro de su amigo, la maldad demoníaca; es como si absorbiera su amor y lo recreara en forma de odio. Al considerar el sentido de tejedora de destinos de la luna y su representación del ciclo de la vida, descritos en el capítulo anterior, es evidente el papel de Diadorim como artesano de la fortuna de Riobaldo, llevándole a la guerra y luego haciendo que la deje. Esta idea se refuerza con el desahogo del protagonista: “Amor vem de amor. Digo. Em Diadorim, penso também – mas Diadorim é a minha neblina...” (GSV, p. 22). Según Cirlot, “la niebla simboliza lo indeterminado, la fusión de los elementos aire y agua, el oscurecimiento necesario entre cada aspecto delimitado y cada fase concreta de la evolución” (CIRLOT, 1982, p. 324). Estos significados reiteran la influencia del amigo en el recorrido de Riobaldo. Por su parte, Diadorim como la luna también sufre una transformación asumiendo la forma masculina para entrar en la guerra y, dando continuidad al ciclo, vuelve otra vez a su forma femenina al final. Este carácter dual y ambiguo del personaje, que lucha contra su condición femenina para actuar en la guerra, explica la confusión de sentimientos que Riobaldo siente por él. El amigo se configura como receptáculo de fuerzas opuestas: masculino/femenino, amor/odio, brutalidad/delicadeza.

En el siguiente fragmento, la luna parece influir en sus sentimientos:

Então, era que em alguma parte a lua estava se saindo, a mãe-da-lua pousada num cupim fica mirando, apaixonada abobada. Deitado quase encostado em mim,

Diadorim formava um silêncio pavoroso. Daí, escutei um entredizer, percebi que ele ansiava raiva. De repente. – “Riobaldo, você está gostando dessa moça?” (GSV, p. 150).

Es curioso observar que la salida de la luna está acompañada de la presencia del pájaro llamado *mãe-da-lua* hechizado por el astro. Este ave, también conocida como urutaú, es un ave de rapiña que guarda el sentido de renovador de la vida, además, siendo pájaro, podemos añadir su significado de unión de las almas y fecundación. De esta forma, el sentido simbólico del pájaro se suma al de la luna activando de cierta forma la feminidad de Diadorim, recordándole y renovando su amor por el amigo y con él los celos. Es como si Diadorim fuera el pájaro enamorado, deseando que a Riobaldo no le gustara nadie más. Esta actitud refuerza igualmente la inestabilidad, o sea, el cambio de comportamiento que se configura como los cambios de fases de la luna.

En otro episodio, Riobaldo menciona la luna remitiéndonos a distintos análisis del astro: “Um homem é escuro, no meio do luar da lua – lasca de breu. Dentro de mim eu tenho um sono, e mas fora de mim eu vejo um sonho – um sonho eu tive. O fim de fomes. Ei, boto machado em toda árvore. Eu caminhei para diante. Em, ô gente, eu dei mais um passo à frente: tudo agora era possível” (GSV, p. 329). Este episodio ocurre entre la realización del supuesto pacto con el demonio y la reivindicación de la jefatura del bando junto a Zé Bebelo. Por un lado, entendemos que Riobaldo se siente oscuro por la influencia del diablo, sin embargo, lleva en sí la ilusión de un sueño nada sombrío y, además, con carácter utópico. En este sentido, el protagonista, igual que la luna, pasa por su fase oscura en la que tiene que asociarse al mal para vencer el mal, pudiendo luego reactivar el ciclo luminoso. Por la declaración de que a partir de entonces todo es posible, deducimos que la luna determina el destino del protagonista, que tiene muy claro lo que quiere realizar. Sus acciones le llevan a transformarse y a evolucionar como ser humano, simbolismos igualmente relacionados con la luna; incluso su etapa de disparates es parte de este ciclo asociado al lado negro del astro.

Algún tiempo después, cuando es ya el jefe, llaman a Riobaldo a ayudar a una mujer que tiene dificultades para dar a la luz. El protagonista describe una noche de luz lunar y reitera que al entrar en la casa de la mujer la luna queda fuera esperándole. Nada más entrar se fija en la pobreza y en la carencia de todo y le da algún dinero a la madre para comprar un abrigo al niño que debe llamarse Riobaldo; a continuación el retoño nace. “Alto eu disse, no me despedir: – “Minha Senhora Dona: um menino nasceu – o mundo tornou a começar!...” – e saí para as luas” (GSV, p. 353). En este fragmento notamos una

vez más la influencia de la luna en el comportamiento del protagonista, sobre todo si tenemos en cuenta que ocurre durante el periodo en que Riobaldo comete los disparates maltratando a personas inocentes. Al decir que la luna le espera fuera da la impresión de que su maldad es gobernada por el astro, lo que queda todavía más claro porque al salir “para las lunas” continúa con las locuras que hacen que Diadorim le reprenda. El protagonista llega incluso a resaltar al salir de la casa que el amigo no lleva en cuenta sus buenas acciones, como si la luna en el exterior fuera el propio amigo impedido de ver su lado bueno que en este momento se encuentra oculto. La influencia de la luna en este momento representa una fase oscura en su trayectoria, que se esconde cuando entra en contacto con el milagro de la vida. Los sentidos de fecundidad, de renovación y de ciclo vital relacionados con el astro se encuentran igualmente presentes, puesto que, como el propio protagonista comenta, el mundo vuelve a empezar con la llegada de la nueva vida. De esta forma, está clara la doble interferencia lunar, actuando con sesgo ora negativo ora positivo al tejer el fado de Riobaldo, reforzando la dualidad inherente al astro.

En la segunda y exitosa travesía del *Liso do Sussuarão*, tras la muerte de Treciziano, Riobaldo vuelve a mencionar la luna: “Diadorim me olhava – eu estivesse para trás da lua. Só aí, revi o sangue. Aquele, em minha roupa. A plasta vermelha fétida. Do sangue alheio grosso que me breava, mal me alimpei o queixo; eu, desgostoso de sangue, mas deixava, de sinal? Ah, não, pois ali me salteou o horror maior. Sangue...” (GSV, p. 388). Después de asesinar al revoltoso Treciziano, el protagonista finaliza su periodo de disparates, como si se hubiera deshecho el pacto, al no ser gobernado ya por el mal. Es como si hubiera terminado la fase oscura de Riobaldo, saliendo de detrás de la luna, como él mismo sugiere. Añadimos algunos significados simbólicos de la sangre que, según Chevalier, comparte los valores de calor, de fuego y de vida relacionados con el sol. A ellos “se asocia todo lo que es bello, noble, generoso y elevado” (CHEVALIER, 1986, p. 909). Concluimos que la visión de repudio en la cara de Diadorim sumado al simbolismo de la sangre y al asesinato del “diablo” provoca una especie de epifanía para Riobaldo, revelándole de repente que no está actuando correctamente y llevándole a cambiar su comportamiento. Es decir, continúa a perseguir a los traidores pero está transformado, no vuelve a cometer disparates y pasa a ser un jefe noble y generoso; de alguna forma, vuelve a ser regido por el sol y no sufre ya tanta influencia por parte de los cambios lunares.

Otra ocasión en la que la luna parece interferir en el destino de Riobaldo es cuando el bando de Joca Ramiro llega a casa de su padrino; como comentamos es la primera vez



que el protagonista ve a los *jagunços* personalmente. “Certa madrugada, os cachorros todos latiram no São Gregório, alguém estava batendo. Era mês de maio, em má lua, o frio fiava” (GSV, p. 90). Es curioso observar que cuando describe la finca *Santa Catarina* es igualmente mayo, pero la imagen es completamente opuesta: día, sol, flores y mariposas, en vez de madrugada, luna y perro. Esta oposición de imágenes positivas y negativas se comprende al tener en cuenta que el episodio en *São Gregório* inaugura de alguna manera la vida del protagonista en el *cangaço*, o sea, su fase negativa, mientras el de *Santa Catarina* enmarca su posibilidad de resignación en el futuro, una vida feliz y pacífica al lado de su amada Otacília, la luz al fin del túnel. En este sentido, la mala luna representa la gradual y paulatina transformación de Riobaldo, su entrada en la fase oscura regida por el astro nocturno, que junto a Diadorim pasa a ser el determinante de su destino. Si recordamos el simbolismo del perro, cuya imagen veremos en detalles más adelante, que guarda los sentidos de criatura infernal con poderes videntes, entendemos los ladridos como un alerta de la llegada del demonio – Hermógenes – que viene junto con Joca Ramiro a la finca, si tenemos en cuenta que esta es también la primera vez que el protagonista lo ve.

Es curioso observar que en el siguiente fragmento Riobaldo demuestra creer en la influencia de la luna en su destino. Cuando llegan a *Tamanduá-tão*, sitio donde realizan la batalla final, declara: “Não se instruiu que. Nem não houve aviso. Dei guerra. Como se quis: lei a lei, e fogo a fogo. Era na força da lua” (GSV, p. 413). Por un lado, entendemos que al referirse a *lei a lei* y *fogo a fogo* el protagonista evoca los ciclos de la luna definiendo cada etapa de la guerra como un momento distinto con sus particularidades y acciones necesarias, si consideramos sobre todo las fases ocultas presentes en ambas. Pero por otro, da también la impresión de que la luna regirá su fortuna que ya no está en sus manos, puesto que a estas alturas no hay nada más que hacer, no puede prepararse sino solo guerrear, dar todo de sí y esperar lo mejor. Lo mismo se repite en el día de la batalla final:

Madrugada de meia-noite. A lua já estava muito deduzida, o morro e o mato misturados. Relanceei em volta. Todo mundo dormindo. Só o chochorro mateiro, que sai de debaixo dos silêncios, e um ô-ô-ô de urutau, muito triste, muito alto. Depois, ouvi o uivado inteiro dum cão. Os companheiros todos dormindo, acordado só eu, levantado de noite. Pesou por diante de meu coração. Devi àquele cão mal-uivante? Idéia trizetinha, que me veio. Por que era que só eu tinha acordado, desoras, tão antes de todos? (GSV, p. 424).

El protagonista evidencia que siente una especie de mal augurio en este fragmento. La luna casi no se ve; la “luna agonizante” representa el mundo de las tinieblas, además está presente el perro con su evocación de los infiernos y sus poderes divinatorios. El urutaú, como comentamos, es un ave de rapiña que representa el poder regenerador porque transforma muerte en vida. La conjunción de todos estos elementos delinea el presagio de malos tiempos, de momentos infernales y de muerte, que se puede comprobar con la batalla que culmina con la muerte de Diadorim y de Hermógenes. Si tenemos en cuenta que este fin representa un cambio en la vida del protagonista, podemos interpretar el canto triste del urutaú como anuncio de esta renovación, relacionada igualmente con los cambios de ciclo lunares.

El sol es el segundo elemento celeste que más destaca en la novela; posee innumerables significados simbólicos multivalentes, pero igualmente, por tener presencia casi constante en el calor *sertanejo*, en muchas ocasiones no guarda sentidos ocultos. El primer episodio en que el que analizamos el simbolismo del astro rey ocurre después de que Riobaldo conoce a Otacília en la finca *Santa Catarina*. “Lhe ensino: porque eu tinha negado, renegado Diadorim, e por isso mesmo logo depois era de Diadorim que eu mais gostava. A espécie do que senti. O sol entrado” (GSV, p. 149). El protagonista se siente culpable por preterir a Diadorim y da a entender que, como una punición, le quiere todavía más. La mención del sol en la frase puede significar que esto le ocurre al despertarse por la mañana, como si la visión del astro le remitiera las ideas de calor y de vida reavivando sus sentimientos por el amigo. Por otra parte, si tenemos en cuenta que el amor por Diadorim es una suerte de castigo, el sol representa la oposición a este sentimiento, puesto que no sería posible que la vida naciese de este amor.

La duda sobre la existencia del demonio le confunde y perturba de la misma forma que sus sentimientos por Diadorim; durante toda la novela hace digresiones y reflexiones sobre el asunto, como en el siguiente fragmento:

O demo, tive raive dele? Pensei nele? Em vezes. O que era em mim valentia, não pensava; e o que pensava produzia era dúvidas de me-enleios. Repensava, no esfriar do dia. Quando é o do sol entrar, que então até é o dia mesmo, por seu remorso. Ou então, ainda melhor, no madrugada, logo no instante em que eu acordava e ainda não abria os olhos: eram só os minutos, e, ali durante, em minha rede, eu preluzia tudo claro e explicado assim: – *Tu vigia Riobaldo, não deixa o diabo te pôr sela...* – isso eu divulgava (GSV, p. 371).

Después de la realización del supuesto pacto y, sobre todo, del asesinato de Treciziano, el protagonista ya casi no piensa en el demonio, a no ser en esos raros momentos que él mismo describe. Primero Riobaldo aclara que mientras está en acción, ejerciendo con valor en la guerra, la imagen del maligno no le atormenta. Es curioso observar que cuando estos pensamientos ocurren se relacionan con los movimientos solares. Según Chevalier, el ocaso con la muerte del sol representa el fin de un ciclo y, consecuentemente, el anuncio de un nuevo. El crepúsculo puede ser tanto la puesta como la salida del sol y “es una imagen espacio-temporal: el instante suspendido” (CHEVALIER, 1986, p. 355). Añadimos a estas imágenes la descripción de Riobaldo de la puesta del sol como un instante de remordimiento del astro rey mientras es aún de día; de esta forma, este instante representa una posibilidad de reparar lo que se hace mal al determinar un nuevo comienzo. La madrugada significa lo mismo, también desvela una situación límite, que como vimos, permite el tránsito entre lo sagrado y lo profano, posibilitando la conexión con el mundo inferior. Es decir, el protagonista intenta escaparse del mal después de realizar el supuesto pacto y vuelve a aproximarse a Dios; sin embargo, no está libre de las tentaciones que le vuelven a torturar a cada nuevo ciclo. La duda surge con la ausencia del sol que al volver le trae luz, vida y calor y reenciende su valentía; es como si cada día Riobaldo tuviera que tomar la decisión de seguir por el camino del bien. En este sentido, sol y luna forman una oposición, en la claridad del día es posible estar libre de la maldad, no obstante, por la noche, bajo el dominio lunar, el protagonista oscurece.

En el día en que decide intentar otra vez la travesía del *Liso* Riobaldo describe la mañana: “Só aquele sol, a assaz claridade – o mundo limpava que nem um tremer d’água. Sertão foi feito é para ser sempre assim: alegrias! E fomos. Terras muito deserdadas, desdoadas de donos, avermelhadas campinas. Lá tinha caminho novo. Caminho de gado” (GSV, p. 380). En esta imagen se destaca la fuerza vital relacionada con el sol que en una especie de hierofanía transforma la situación en la guerra y la desolación del *sertão* en alegría y prosperidad iluminando nuevos caminos. La referencia al camino de ganado nos remite a la imagen del buey que como recordamos es un símbolo de bondad, de calma, de fuerza apacible; de potencia de trabajo y sacrificio. De esta forma, entendemos que la energía del sol hace que la travesía sea un momento de sacrificio pero que traerá al final la paz con el fin de la guerra. De hecho, el protagonista evoca el sol en otros momentos asociados al cruce del *Liso*: “Aí, se estava, se esbarrava, frente a frente com o Liso. Rédeas às ordens. A gente se moveu. Sol em glórias” (GSV, p. 383). Como vimos en el apartado anterior, el sol representa el héroe que tiene poderes regeneradores, de esta forma,

entendemos que el protagonista está a punto de abandonar su lado oscuro para asumir su posición solar y realizar la venganza que traerá la paz y la regeneración del *sertão*.

Esta idea se refuerza cuando en el medio de la travesía, instantes antes de la revuelta de Treciziano, Riobaldo divaga, ignorando a Diadorim que acaba de decirle que después de terminada la guerra le quiere contar un secreto: “Só sei que, no meio reino do sol, era feito parássemos uma noite demais clareada. Assim figuro. Dentro de muito sol, eu estava reparando uma cena: que era um jumentinho, um jegue já selvagem catingando, no limpo do campo caçando o que roer, assaz pelos cardos” (GSV, p. 386). La descripción del *Liso* como el “medio reino del sol” no deja claro si se refiere al hecho de estar en el núcleo del sitio o si lo considera el reino del sol a medias. Independiente de esto, es una comparación interesante, sobre todo, si consideramos que el sol puede asumir una faceta negativa al ser el generador de las sequías, lo que es una realidad en esta zona. De esta forma, al lograr la travesía de este reino, Riobaldo pasa a ser el verdadero héroe solar. Otro punto a destacar en el fragmento es la presencia del asno que según Chevalier, a pesar de ser a menudo referencia de ignorancia, es casi universalmente un símbolo de “oscuridad, o incluso de tendencias satánicas” (CHEVALIER, 1986, p. 144). Este simbolismo nos lleva a asociar el asno a Treciziano, que como comentamos anteriormente, aparece como una encarnación del demonio. Al fijarse en el animal, el protagonista tiene una especie de premonición, tal vez ayudado por el poder del sol en el territorio de su posesión. Además, el burro puede simbolizar la vida que se realiza solamente en el plano terrestre y el elemento instintivo del hombre. Esta segunda definición nos remite igualmente a Treciziano al considerar que las condiciones de supervivencia en el *Liso* y toda la carencia y sufrimiento que enfrentan allí les aproxima a la forma más elemental del instinto por estar viviendo prácticamente como animales.

La idea de que el *Liso* es el territorio del sol se refuerza en algunos pasajes del primer intento de travesía cuando Riobaldo describe: “Aquilo, vindo aos poucos, dava um peso extrato, o mundo se envelhecendo, no descampante. Acabou o sapé bravo do chapadão. A gente olhava para trás. Daí, o sol não deixava olhar rumo nenhum. Vi a luz, castigo. Um gavião-andorim: foi o fim de pássaro que a gente divulgou” (GSV, p. 39). En este fragmento se nota claramente el carácter negativo de la imagen solar, volviéndose el verdugo que impone una sequía que todo destruye, dando la idea de deteriorar el espacio mientras las fuerzas de los *jagunços* van menguando. La presencia del gavilán como último animal presente en el escenario refuerza la inhospitalidad del lugar, si

tenemos en cuenta que esta ave representa la avaricia, como si el propio *Liso* quisiera devorar a estos hombres.

Al final de la novela, tras la muerte de Diadorim, encontramos otra imagen interesante del sol. Al ver el cuerpo femenino muerto ante de sí, Riobaldo se desespera y grita: “Diadorim! Diadorim era uma mulher. Diadorim era mulher como o sol não acende a água do rio Urucúia, como eu solucei meu desespero” (GSV, p. 454). Tanto el río como el sol representan fertilidad, fuerza vital y el ciclo de la vida, por lo que todas estas características quedan anuladas con la muerte del amigo; el sol no puede activar la vitalidad del agua del río. Esta misma idea se encuentra en este fragmento: “Rios bonitos são os que correm para o Norte, e os que vêm do poente – em caminho para se encontrar com o sol” (GSV, p. 233). Esta representación une las fuerzas de los dos elementos y refuerza la idea de vitalidad y de ciclo de la vida que podrían significar la unión de Riobaldo y Diadorim. En medio de la batalla, poco antes de la muerte del amigo, ante la desesperación, Riobaldo deja escapar una frase contenida en el siguiente fragmento:

Ele fosse uma mulher, e à-alta e desprezadora que sendo, eu me encorajava: no deixar a paixão e no fazer – pegava, diminuía: ela no meio de meus braços! Mas, dois guerreiros, como é, como iam poder se gostar, mesmo em singela conversação – por detrás de tantos brios e armas? Mais em antes se matar, em luta, um o outro. E tudo impossível. Três-tantos impossível, que eu descuidei, e falei: – ... *Meu bem, estivesse dia claro, e eu pudesse espiar a cor dos teus olhos...* (GSV, p. 436-7).

Mientras Riobaldo divaga sobre la posibilidad de que Diadorim sea mujer, piensa en el mutuo asesinato de ambos como única solución para el impasse en que se encuentran. Luego asocia la luz del día con los ojos verdes del amigo que, en algunas ocasiones, compara también al color del río *Urucúia*. Esta idea nos remite otra vez a la frase del protagonista ante el cuerpo muerto de Diadorim, dando a entender que el sol sobre el *Urucúia* representa el brillo de los ojos del amigo, que ya no podrá verse.

## LOS ANIMALES

El hombre *sertanejo* tiene una relación muy cercana con la naturaleza y con los animales, esto se debe, sobre todo, a las condiciones del lugar, aunque ésta no sea la única razón. Según Chevalier, en su *Diccionario de Símbolos*, “El animal, como arquetipo, representa las camadas profundas del inconsciente y del instinto. Los animales son los

símbolos de los principios y de las fuerzas cósmicas, materiales o espirituales” (CHEVALIER, 1994, p. 69). Según Jung, en su obra *El hombre y sus símbolos*, el simbolismo de los animales adquiere importancia primordial puesto que, al representar los instintos del hombre, le permiten reconectar con estos instintos que son delegados al nivel del inconsciente en el mundo moderno. En la obra *Grande sertão: veredas*, detectamos algunas situaciones que ejemplifican esta relación simbólica.

En primer lugar, está el buey que es la base de la economía de la zona y el gran proveedor de materias-primas para distintas actividades, lo que aumenta todavía más la importancia del animal en la obra. Como ya mencionamos, según Chevalier, el buey es un símbolo de bondad, de calma, de fuerza apacible; de potencia de trabajo y sacrificio; Cirlot añade que representa sufrimiento y paciencia. Debido a la abundante presencia del animal en el *sertão*, no siempre lleva carga simbólica; de esta forma, seleccionamos algunas situaciones en que su imagen guarda sentidos ocultos, como en las digresiones de Riobaldo sobre el río Urucúia: “Rio meu de amor é o Urucúia. O chapadão – onde tanto boi berra. Daí, os gerais, com o capim verdeado. Ali é que vaqueiro brama, com suas boiadas espatifadas. Ar que dá açoite de movimento, o tempo-das-águas de chegada, trovada trovoando. Vaqueiros todos vaquejando. O gado esbravaçava” (GSV, p. 58). Sabemos la importancia del río Urucúia, sitio idílico del protagonista, sobre todo en este fragmento que surge inmediatamente después de un recuerdo melancólico de Diadorim. De esta forma, entendemos que la imagen del buey, por un lado, añade al escenario los sentimientos de tranquilidad y paz asociados al animal, pero por otro, le recuerda el sufrimiento y el sacrificio por estar lejos de su amigo y de su sitio de pertenencia. Esta descripción transmite cierta estabilidad, es decir, da la idea de que allí, en su lugar original, todo siempre ocurre de la misma forma, con cada elemento que realiza su función, tanto los fenómenos naturales como los trabajadores y los animales. Esta sensación de constancia y normalidad reitera la sensación de este sitio como un *locus amoenus* opuesto a la condición del protagonista en la guerra, donde nada es estable ni ocurre de forma natural; la añoranza es como un deseo utópico de un día poder volver a este lugar. Y mientras no puede hacerlo, encuentra sosiego en el recuerdo de las imágenes que lleva guardadas en la memoria.

Otra ocasión en la que podemos conferir un significado simbólico al bovino, en este caso representado por el toro, es cuando reciben la noticia de la muerte de Joca Ramiro: “Joca Ramiro podia morrer? Como podiam ter matado? Aquilo era como fosse

um touro preto, sozinho surdo nos ermos da Guararavacã, urrando no meio da tempestade. Assim Joca Ramiro tinha morrido” (GSV, p. 225). El toro, según Chevalier, evoca la idea de potencia, fogosidad, fecundidad y de fuerza creadora. Su simbolismo está ligado al de la tormenta, al de la lluvia y al de la luna. En algunas culturas asiáticas el toro negro está ligado a la muerte. “El mugido del toro ha sido asociado en las culturas arcaicas al huracán y al trueno, pues uno y otro son epifanías de la fuerza fecundante” (CHEVALIER, 1986, p. 1002). Sabemos que para Riobaldo la figura de Joca Ramiro es imponente, le transmite fuerza y le impone respeto, entre todos los jefes es el que se destaca por su belleza y nobleza.

Ele era um homem de largos ombros, a cara grande, corada muito, aqueles olhos. Como é que vou dizer ao senhor? Os cabelos pretos, anelados? O chapéu bonito? Ele era um homem. Liso bonito. Nem tinha mais outra coisa em que se reparar. A gente olhava, sem pousar os olhos. A gente tinha até medo de que, com tanta aspereza de vida, do sertão, machucasse aquele homem maior, ferisse, cortasse. E, quando ele saía, o que ficava mais, na gente, como agrado em lembrança, era a voz. Uma voz sem pinga de dúvida, nem tristeza. Uma voz que continuava (GSV, p. 189-90).

Por esta descripción podemos relacionar muchas características simbolizadas por el toro con la figura de Joca Ramiro, como la potencia, la fuerza e, indirectamente, la fertilidad, cualidad normalmente presente en una persona sana y fuerte. El hecho de que el personaje esté solo cuando lo matan resalta el equívoco de la situación, es decir, este hombre tan seductor, capaz de convencer a los *jagunços* a seguir con él por el *cangaço*, no debería ser víctima de una traición y su asesinato es muy improbable. Luego deducimos que, en este caso, el rugido del toro y la tempestad juntos representan no una hierofanía, sino una especie de anti-hierofanía, es decir, en vez de revelar la manifestación de lo sagrado, evidencia la acción de lo profano, de las fuerzas del mal representadas por Hermógenes y Ricardão, los traidores. Además, recordando el simbolismo de la tormenta que puede representar “los grandes comienzos y los grandes fines de épocas históricas” (CHEVALIER, 1982, p. 648), identificamos la idea de un antes y un después en la vida de Riobaldo y Diadorim. Ambos creen que están prestes a dejar la guerra y tienen que cambiar sus planes, pasando a concentrarse exclusivamente en la venganza del jefe y padre. De esta forma, concluimos que la muerte del “toro” provoca la estagnación de la fuerza creadora, si tenemos en cuenta que su hijo “deja de vivir” hasta que realice su reto. Es como si de hecho Diadorim hubiera muerto junto con su padre haciendo que la única forma de recuperar su vitalidad sea a través del tránsito al más allá. Si analizamos el

episodio bajo una perspectiva temporal más amplia, entendemos que esta anti-hierofanía posibilita la realización de una verdadera hierofanía que irónicamente se revela también a través de una muerte. Sin embargo, al contrario de la muerte de Joca Ramiro que liberta el mal, la muerte de Diadorim representa la destrucción de este mal y el restablecimiento de lo sagrado, no solo en el *sertão* sino también en la vida de Riobaldo. Es decir, este hecho que al principio se presenta como una tragedia para el protagonista, es lo que le permite finalmente volver a su lugar de pertenencia, a realizar su sueño de casarse con Otacília y a tener la vida de trabajador honesto y padre de familia responsable que desea. Además, le permite percibir que la maldad solo existe dentro de los hombres, que el demonio no existe y que su pacto nunca se realiza.

Al recuperar la simbología del caballo, encontramos en la novela algunas interpretaciones significativas. El equino de la misma forma que el bovino está constantemente presente en la narrativa por ser el medio de transporte de los *jagunços* y en muchos fragmentos no guarda significados simbólicos. Sin embargo, durante la batalla contra Hermógenes, con el bando bajo de la jefatura de Zé Bebelo, la crueldad indiscriminada de los enemigos se vuelve contra los animales revelando algunos sentidos ocultos. Mientras tienen al bando de Riobaldo rodeado dentro de la casa, los de Hermógenes empiezan a disparar a los caballos, probablemente con la intención de dejar al adversario sin medios de transporte para perseguirles. El protagonista hace una descripción detallada de la escena sanguinaria de una brutalidad maléfica agravada por el hecho de que antes de matarlos definitivamente los dejan agonizando y gritando largo rato.

E quando a gente ouve uma porção de animais, se ser, em grande martírio, a menção na idéia é que o mundo pode se acabar. Ah, que é que o bicho fez, que é que o bicho paga? Ficamos naquelas solidões. Alembra que tão bonitos, tão bons, inda ora há pouco esses eram, cavalinhos nossos, sertanejos, e que agora estraçalhados daquela maneira não tinham nosso socorro. Não podíamos! E que era que queriam esses hermógenes? De certo seria tenção deles deixar aqueles relinchos infelizes em roda de gente, dia-e-noite, noite-e-dia, dia-e-noite, para não se aguentar, no fim de alguma hora, e se entrar no inferno? (GSV, p. 259).

Es evidente en este momento que al dejar a los caballos agonizando tienen la intención de perturbar todavía más a los adversarios ante tamaña demostración de atrocidad. Según Chevalier, el sacrificio del caballo es común en muchas sociedades tradicionales, pudiendo significar la búsqueda de la fertilidad de la tierra o bien la activación del poder



de *psicopompo* del animal, cuando se lo sacrifica por la muerte de su señor. Además, el equino que normalmente representa simbologías negativas, puede valorarse positivamente cuando se enfrenta al dragón; los dos “se enfrentan en lucha a muerte, que se convierte en la del bien y el mal” (CHEVALIER, 1986, p. 317). En un primer análisis, consideramos que la matanza sirve para provocar el espíritu vengativo del enemigo y lo logra al despertar sentimientos de compasión hacia los animales. La anti-naturalidad de este acto lleva al protagonista a hablar del fin del mundo, como si el Cosmos entero perdiera el sentido a partir del punto en que el ser humano es capaz de tamaña barbaridad. Las palabras del protagonista demuestran la proximidad que los *jagunços* tienen con los animales, sobre todo, al describirlos como *sertanejos* y acercándolos aún más a sus dueños por tener el mismo origen y pertenecer al *sertão* como ellos. Por un lado, esta provocación podría evocar el significado de *psicopompo* del equino, al tener en cuenta que el sacrificio de éste facilitaría el posterior deceso de su dueño. La muerte anticipada de los caballos se convierte en una especie de aviso para el bando de Riobaldo de lo que les espera en la batalla. Además, las palabras del protagonista al final de la cita sugieren que a través de la solidaridad entre hombre y caballo, los primeros son capaces de tener una visión anticipada del infierno con el sufrimiento de los segundos.

Es importante recordar la presencia del dragón representada por la figura perversa de Hermógenes; este animal es capaz de activar el sentido positivo del caballo que pasa a incorporar el bien al afrontarlo. Esta idea se reitera añadiendo que este acto es un estímulo más a Riobaldo en su búsqueda de la venganza y que poco tiempo después de esta batalla decide realizar el pacto con el demonio para liquidar definitivamente al enemigo. El protagonista llega a clamar a Dios: “Aquilo pedia que Deus mesmo viesse, carnal, em seus avessos, os olhos formados. Nós rogávamos as pragas. Ah, mas a fé nem vê a desordem ao redor. Acho que Deus não quer consertar nada a não ser pelo completo contrato: Deus é uma plantação. A gente – e as areias” (GSV, p. 258). Es curioso observar la confusión en el discurso del protagonista que invoca a Dios, pero de forma carnal y por los aviesos, llevándonos a entender que en su forma de bondad no podría vencer al enemigo, para ello debe asumir igualmente la maldad. Esta forma maligna e incorporada del ser supremo es el propio hombre, el receptáculo y la fuente de la maldad que contradictoriamente, en este caso, representa a Dios en la lucha contra el mal. La comparación de Dios con una plantación y de los hombres con la arena reitera esta idea, es decir, a partir del momento en que la divinidad suprema representa la fertilidad y el bien, estas fuerzas pueden fecundar al hombre mientras sean arena, o sea, tierra. Estas

imágenes opuestas y oscilantes revelan el estado de espíritu del protagonista; él cree en Dios y en su bondad, pero, todo lo que ve es maldad y destrucción que perturban su carácter y le hacen concluir que solo actuando por el lado del mal será capaz de vencerlo.

En esta línea, es interesante observar la reacción de los equinos ante la presencia de Riobaldo tras la realización del supuesto pacto, cuando éste encuentra a los compañeros reclutando nuevos caballos. “Fiz um rebuliz? Dou confesso o que foi: era de mim que eles estavam espantados. Aí porque a cavalaria me viu chegar, e se estrepoliou. O que é que cavalo sabe? Uns deles rinchavam de medo; cavalo sempre relincha exagerado” (GSV, p. 325). Los caballos se espantan y se agitan a la llegada del protagonista y, a pesar de esta reacción, terminan por obedecerle. Esta descripción da a entender que los animales asumen otra vez su significación maligna, es decir, reaccionan como si estuvieran saludando a su nuevo amo, el que incorpora el poder maléfico por excelencia. La manifestación más evidente es la del caballo de seô Habão, al que Riobaldo contesta: “– “Barzabú” – xinguei. E o cavalo, lã, lã, pôs as pernas para adiante e o corpo para trás, como onça fêmea no cio mor. Me obedecia. Isto, juro ao senhor: é fato de verdade” (GSV, p. 325). El protagonista se refiere al animal como *barzabú* una forma defectiva de *Berzabu*<sup>127</sup>, una de las denominaciones del demonio existentes en portugués, demostrando que hay identificación entre él, supuestamente incorporado por el diablo, y el animal. Al describirlo como *cavalo* en aumentativo y repetir la sílaba *lã*, comprueba la enormidad del equino que parece ejecutar una suerte de reverencia a su nuevo maestro, no dejando a seô Habão otra opción que no sea regalarlo a Riobaldo. La comparación del animal con una onza en celo, añade el sentido de ferocidad y violencia del felino que está, en este caso, listo para ser fecundado con las fuerzas del mal. Este acto representa una forma simbólica de coronación del protagonista como jefe del bando, puesto que momentos después de este episodio él discute con Zé Bebelo y asume el comando, como si la pose del equino complementara su seguridad y su potencia para liderar la saga para matar el dragón.

La onza, felino feroz característico de la fauna de Brasil es un animal representado en la novela a veces relacionado con poderes simbólicos. Según Câmara Cascudo “en el folclore brasileño la onza personaliza la fuerza bruta, la estupidez enérgica, arrebatada, violenta. [...] Es siempre derrotada por la astucia del conejo, del sapo, del mono,

---

<sup>127</sup> *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*: <http://www.priberam.pt/dlpo/Berzabu>. Consultado el 18.08.2014.

inferiores y sagaces” (CASCUDO, 1988, p. 546). El narrador cuenta que hay una creencia según la cual para volverse valiente es necesario comer el corazón de la onza crudo.

É, mas, a onça, a pessoa mesma é quem carece de matar; mas matar à mão curta, a ponta de faca! Pois, então, por aí se vê, eu já vi: um sujeito medroso, que tem muito medo natural de onça, mas que tanto quer se transformar em jagunço valentão – e esse homem afia sua faca, e vai em soroca, capaz que mate a onça, com muita inimizade; o coração come, se enche das coragens terríveis (GSV, p. 120).

Si analizamos esta creencia bajo el significado simbólico del felino, y si tenemos en cuenta que el corazón es el órgano central y vital del animal, es fácil notar la asociación de la ingestión de este órgano con la adquisición de fuerza y valor. Por otro lado, es igualmente simple reconocer que no es de hecho el corazón del animal que aporta valentía, sino la fe en la leyenda que es capaz de provocar en uno el valor suficiente para matarlo. Resumiendo, al matar tan temido y feroz animal el individuo ya demuestra ser valiente, haciendo de la ingestión del órgano un acto puramente representativo. Otro punto a resaltar en este fragmento es el deseo de hacerse *jagunço*, que se presenta tan fuerte como para mover al más cobarde hacia la acción más valiente. Esto refuerza lo que representan estos hombres en el imaginario *sertanejo*; son verdaderos héroes para su gente. En otro pasaje más adelante, Riobaldo es ya el jefe y aprecia su posición admirando el movimiento de los hombres bajo su comando, montados en sus caballos, atemorizando a todas las criaturas que podrían acercarse a ellos; entonces declara: “Ah, não, eu bem que tinha nascido para jagunço. Aquilo – para mim – que se passou: e ainda hoje é forte, como por um futuro meu. Eu estou galhardo. Naquilo eu tinha amanhecido. Comi carne de onça?” (GSV, p. 340). En este fragmento el protagonista, que duda muchas veces de si su elección de entrar en el *cangaço* es correcta, se siente totalmente convencido, y además, muy valiente y cuestiona si su valor viene de comer carne de onza. De hecho, el corazón del felino en este caso son las ganas que tiene de vencer al enemigo y restablecer la paz en el *sertão*, o sea, es esto lo que anima su valor.

Riobaldo aprende a contemplar a la naturaleza con Diadorim y desde entonces lo hace habitualmente. Entre los animales, el más apreciado es sin duda el pájaro, más precisamente los pajaritos que son muchos y de distintas especies en el *sertão*. Entre ellos está el *manuelzinho-da-croa* (*Charadrius collaris*), ave típica de algunas zonas de América, que el protagonista considera la más bella de todas.

– “É aquele lá: lindo!” Era o manuelzinho-da-crôa, sempre em casal, indo por cima da areia lisa, eles altas perninhas vermelhas, esteiadas muito atrás traseiras, desempinadinhos, peitudos, escrupulosos catando suas coisinhas para comer alimentação. Machozinho e fêmea – às vezes davam beijos de biquinho – a galinholagem deles. – “É preciso olhar para esses com um todo carinho...” – o Reinaldo disse. Era. Mas o dito, assim, botava surpresa. E a macieza da voz, o bem-querer sem propósito, o caprichado ser – e tudo num homem d’armas, brabo bem jagunço – eu não entendia! (GSV, p. 111-2).

En la descripción el protagonista resalta que estos pájaros están siempre en pareja y que a veces se besan; además, le sorprende el cariño con que Diadorim se refiere a ellos. Después de este fragmento el amigo compara los nombres de los dos y dice que forman una pareja: Riobaldo y Reinaldo. De esta forma, este pajarito en particular pasa a representar la imposible relación de los dos amigos, es como si la parejita encarnara lo que ellos no pueden ser. Puesto que para algunas sociedades tradicionales el ave puede representar la unión de las almas, entendemos que la imagen del pajarito es la unión simbólica de Riobaldo y Diadorim, una vez que su verdadera unión es imposible.

En otras ocasiones encontramos la imagen del pájaro como mensajero de presagios, como ocurre en la primera vez que intentan cruzar el *Liso do Sussuarão* bajo el comando de Medeiro Vaz. Antes de entrar en la travesía Riobaldo comenta: “E adverti memória dos derradeiros pássaros do Bambual do Boi. Aqueles pássaros faziam arejo. Gritavam contra a gente, cada um asia sua sombra num palmo vivo d’água” (GSV, p. 43). La palabra *arejo*<sup>128</sup> significa mal presagio en lenguaje popular, dando a entender la creencia del protagonista en los presagios de los pájaros. El hecho de que griten “contra” el bando da la impresión de que intentan avisarles para no entrar en el *Liso*, una suerte de premonición del fracaso de este intento. En otra ocasión se cruza con un macuco: “O macuco me olhou, de cabecinha alta. Ele tinha vindo quase endireito em mim, por pouco entrou no rancho. Me olhou, rolou os olhos. Aquele pássaro procurava o que? Vinha me pôr quebrantos” (GSV, p. 221). Este fragmento tiene lugar en la *Guararavcã do Guaicuí*, sitio donde Riobaldo se da cuenta de que su sentimiento por Diadorim es más que amistad y donde reciben la noticia de la muerte de Joca Ramiro. Se puede de hecho entender la aparición del ave como otro aviso. Según Câmara Cascudo, en las sociedades tradicionales nativas de Brasil es muy común la presencia de los pájaros en los tótems,

---

<sup>128</sup> *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*: <http://www.priberam.pt/dlpo/arejo>. Consultado el 18.08.2014.

tabúes y mitos en los que se habla con las aves y de ellas se reciben consejos. “Participan del folclore y etnografía en todos los aspectos” (CASCUDO, 1988, p. 86). De esta forma, entendemos que la convicción de Riobaldo en el poder premonitorio de las aves deriva de las culturas indígenas autóctonas, además, es importante recordar que los pájaros, como símbolo de las relaciones entre cielo y tierra, pueden traer mensajes de los dioses a los humanos. En este sentido, los pájaros huyen del bando de Riobaldo, cuando él es ya el jefe y se siente muy valiente, según él mismo describe: “Até os bichos, do cerradão, que escutam o começo de tudo, de seu longe e de seu perto, e logo sabem esperar, ocultos no rareamento, assim não se viam, nenhuns, não se achavam; os pássaros sempre já tinham revoadado” (GSV, p. 340). Es este caso, consideramos que los pájaros usan su poder divinadorio para su propio beneficio, por miedo de lo que este bando, bajo el comando de un jefe endemoniado, es capaz de hacer. Si recordamos que los animales en general representan a los instintos, este fragmento da la impresión que no solo los pájaros sino todas las criaturas perciben el impulso sanguinario del bando.

El buitre es un ave que surge frecuentemente en la novela, más bien por su inevitable presencia en el *sertão*, sobre todo cuando hay batallas y no se entierran los cuerpos. De todas formas, en algunas situaciones su significado alcanza interpretaciones simbólicas, como ocurre cuando Riobaldo viaja con el bando en busca de los enemigos, recién “elegido” jefe y supuestamente *pactário*, sintiéndose muy seguro, hasta que Diadorim le habla: “Mas alguém me impediu. Ou era que mesmo desse jeito tinha de ser? Urubús perpassaram, extremamente, e para o poente vinham. Diadorim me chamou, pegando em meu braço. Diadorim vigiou aquelas diferenças: ele temeu; temeu por minha salvação, a minha perdição” (GSV, p. 351). Riobaldo comenta que de alguna manera su amigo se da cuenta de que está distinto después del pacto, aunque no sepa nada y demuestra preocupación al ver al protagonista presa de tanto valor y de tanta crueldad. Al recuperar el significado simbólico del buitre, que suele ser símbolo de purificación y renovación, interpretamos esta aparición de las aves como un aviso de que es el momento de que Diadorim interfiera en un intento de impedir que Riobaldo sea completamente poseído por el mal. En algunas culturas se considera que el buitre tiene poderes divinatorios, además, el hecho de que vuele hacia el oeste, el lado de la muerte, refuerza el carácter de esta aparición como una interferencia sobrenatural. Diadorim, de hecho, llama la atención de Riobaldo rechazando su actitud. “– “...A bem é que falo, Riobaldo, não se agaste mais... E o que está demudando, em você, é o cômputo da alma – não é a

razão de autoridade de chefias...” (GSV, p. 353). En esta declaración el amigo demuestra que siente el cambio en la esencia del protagonista y no lo aprueba.

Otra aparición simbólicamente relevante del ave de rapiña es el momento posterior al asesinato de Ricardão, el primero de los traidores de quien se vengan. Riobaldo ordena que no le entierren y luego divaga: “Ao quando retornávamos para a Serra, eu ia olhava o céu, vez em quando. Primeiro urubú que passou – foi vindo dos lados do Sungado-do-A – esse se serenou bem, que me parecia uma amizade de aceno. Avoeje...” (GSV, p. 422). En este fragmento el protagonista se conecta con el buitre en una especie de saludo que aproxima a los dos. De esta forma, entendemos que hay una reconciliación con la fuerza regeneradora representada por el animal, si tenemos en cuenta que al matar a Ricardão se está eliminando en parte la maldad y el desorden del *sertão*, a pesar de que lo realice igualmente bajo influencia de las fuerzas del mal.

Según el *Diccionario de Símbolos* de Chevalier “Por no afrontar la luz del día, el búho es símbolo de tristeza, de oscuridad, de retirada solitaria y melancólica” (CHEVALIER, 1986, p. 204). En el *Dicionário do Folclore Brasileiro* Câmara Cascudo afirma que los búhos “anuncian la muerte, cuando vuelan por la casa de los enfermos, y avisan desgracias, por la simple audición del canto lúgubre” (CASCUDO, 1988, p. 258). En la primera batalla en que Riobaldo participa con el bando de Hermógenes es elegido para avanzar junto a él y otros dos compañeros antes del resto del bando por ser buen disparador. Ellos se quedan escondidos en los matorrales durante la noche por largo rato y el protagonista observa a los pájaros nocturnos, entre ellos el búho. “Por lá a coruja grande avoa, que sabe bem aonde vai, sabe sem barulho. A quando o vulto dela assombrava em frente da gente no ar, eu fechava os olhos três vezes” (GSV, p. 156). Al verlo Riobaldo cierra los ojos tres veces, probablemente para ahuyentar el mal augurio que el ave puede representar. Después de este momento ocurre la batalla y los otros dos compañeros que están con él y Hermógenes mueren y ellos tienen que escaparse arrastrándose por el suelo. De esta forma, se confirma el papel de mensajero de la muerte representado por el búho; además, se puede notar el sentido de retirada melancólica en la huida de los supervivientes que tienen de partir escondidos dejando atrás a sus compañeros. Es interesante observar que en determinado momento, cuando está muy cercano a Hermógenes en medio de la noche, Riobaldo piensa en matarlo, pero luego decide no hacerlo. “Podia não, logo senti. Tem um ponto de marca, que dele não se pode mais voltar para trás. Tudo tinha me torcido para um rumo só, minha coragem regulada

somente para diante, somente para diante; e o Hermógenes estava deitado ali, em mim encostado – era feito fosse eu mesmo. Ah, e toda hora ele estava, sempre estava” (GSV, p. 164). Justo después de este devaneo el hombre le ofrece comida que él acepta aunque no tenga hambre. Entendemos, por tanto, que en este instante de proximidad en que Riobaldo declara que es como si el otro fuera él mismo ocurre una especie de comunión entre ambos, como si el protagonista hubiera probado lo que es estar en la piel del otro, tener su maldad y actuar como él, sentimientos que se refuerzan por el mal augurio del búho. Es interesante notar que están arrastrándose por el suelo como serpientes, en este sentido, entendemos que se activa la simbología del réptil que puede representar a las tinieblas, como si la malignidad de Hermógenes se transmitiera a Riobaldo. Cuando repite que su valor le lleva siempre adelante sugiere que se mueve como la serpiente y a la vez que la presencia de Hermógenes es constante da la impresión de que a partir de aquel momento seguir adelante significa incorporar las actitudes que repudia en el enemigo, siendo esta la única manera de vencerlo: ser su espejo.

En otra ocasión el pájaro aparece de forma indirecta, pero con una simbología igualmente interesante y evidente, como nombre de un sitio muy desagradable en que el bando se aloja por tres días. En ese momento empieza a hacer frío, muchos compañeros se ponen enfermos y Riobaldo es acometido por una furia que poco tiempo después le lleva a decidir finalmente realizar el supuesto pacto con el demonio.

Ali eu não devia nunca de me ter vindo; lá eu não devia de ter ficado. Foi o que assim de leve eu mesmo me disse, no avistar o redondo daquilo, e a velhice da casa. Que mesmo como a coruja era – mas da orelhuda, mais mor, de tristes gargalhadas; porque a suindara é tão linda, nela tudo é cor que nem tem comparação nenhuma, por cima de riscas sedas de brancura. E aquele situado lugar não desmentia nenhuma tristeza. A vereda dele demorava numa aguinha chorada, demais. Até os buritís, mesmo, estavam presos” (GSV, p. 303).

Se nota al principio del fragmento que el propio protagonista pasa a considerarlo un lugar de mal augurio. Es curioso observar la forma como compara la vejez de la casa y la tristeza del lugar con el búho, reforzando que se trata de hecho de un búho y no de una lechuza (*suindara*), que considera muy bella. La fealdad y la melancolía del sitio hacen que su simbología se asocie más al ave que a la casa, quitando toda la carga sagrada de este segundo elemento. Si recordamos que la capacidad de anunciar la muerte está asociada al vuelo sobre la morada del enfermo, deducimos que esta casa metida en un sitio que “es” el búho pasa a asumir las propiedades maléficas del ave. Entendemos que las “tristes

carcajadas” a que se refiere corresponden al canto de mal presagio del ave. De hecho, todo coincide con el sentido de tristeza del lugar, incluso la *vereda* que hay allí tiene las aguas llorosas y las palmeras aprisionadas, como si fuera imposible la procreación de la vida, o sea, se trata de un sitio de muerte. Además, los significados de oscuridad y de retirada solitaria se encuentran exactamente representados en la posterior realización del pacto, es decir, oscuro es el demonio y el hombre en el que se transforma Riobaldo después supuestamente de pactar con él, disparatado y presa de la furia y la crueldad. Asimismo, está innegablemente solo en su secreto y en la posterior auto-indagación sobre la existencia del demonio y la efectividad de su acuerdo. Riobaldo presiente que al alojarse en la “casa-búho” todas las propiedades negativas del ave se le transfieren.

Más adelante, cuando se le ocurre la idea de intentar otra vez travesía del *Liso do Sussuarão*, declara: “Do Demo? Se é como corujão que se voa, de silêncio em silêncio, pegando rato-mestre, o qual carrega em mão curva... No nada disso não pensei; como é que pudesse?” (GSV, p. 308). La comparación del demonio con el búho resalta una vez más el significado maléfico que el protagonista instintivamente asocia al ave. Además, al unirse al ratón, que probablemente es por él devorado, añade otra fuerza dañina a su representación, si tenemos en cuenta que este roedor puede presentarse “como criatura temible, incluso infernal” (CHEVALIER, 1982, p. 562). Es verdad que después de realizar el pacto el protagonista ya no piensa tanto en el diablo, tal vez por no creer en la efectividad del acuerdo o por dudar de la existencia del ser maligno; de todas formas, lo lleva dentro de sí incorporado a sus acciones de forma silenciosa, como hace el búho en su vuelo. Sin embargo, esta intuición sobre el pájaro a veces ocurre con algunas restricciones, o mejor dicho, concesiones, como es el caso de la lechuza y del siguiente fragmento: “Vi uma coruja – mas corujinha entortadeira; e coruja só agoura mesmo é em centro de noite, quando dá para risã. E cuspi no branco leite de uma maria-brava, que toda às sãs cheirosa florescia” (GSV, p. 382). Según Chevalier, la saliva se presenta como una secreción dotada de un poder mágico o sobrenatural de doble efecto: une y disuelve, cura y corrompe, calma o insulta (CHEVALIER, 1982, p. 583). Riobaldo declara que no teme el mal augurio por ser de día, además en este caso un buen día como lo describe, pero de todas formas, escupe en una planta, como si tuviera la intención de hacer desaparecer cualquier mala energía traída por el ave, demostrando otra vez su carácter supersticioso. Al asociar el búho al demonio lo pone en la forma aumentativa, *corujão*, y cuando lo ve durante el día, lo que para él significa que está inofensivo, lo dice en diminutivo,



*corujinha*. Entendemos que estas dos formas en contraposición reiteran el doble carácter del animal, que encarna el mal solo durante la noche.

A través de la imagen del caimán Riobaldo demuestra igualmente su creencia en las supersticiones. La prostituta Nhorinhá le regala un diente del saurio: “Depois ela me deu de presente uma presa de jacaré, para traspassar no chapéu, com talento contra mordida de cobra; e me mostrou para beijar uma estampa de santa, dita meia milagrosa. Muito foi” (GSV, p. 28-9). En el *Dicionário do Folclore Brasileiro*, Câmara Cascudo expone que en Venezuela se cree que

los colmillos del caimán ejercen influencia protectora sobre las personas y sobre los animales domésticos; resguardándolos de maleficios y de los ataques de las fieras. Se dice que es mucho mayor el poder de dichos amuletos cuando éstos son arrancados de las mandíbulas del saurio en Viernes Santo, día propicio para conjuros y encantamientos (CASCUDO, 1988, p. 394).

La presencia de la costumbre descrita por Cascudo en Venezuela nos hace deducir que la proximidad de este país con Brasil puede haber facilitado la transferencia de la leyenda al *sertão*. Si allí protege de los ataques de las fieras, aquí tiene el mismo sentido siendo la protección pretendida contra la mordedura de cobra. La afirmación de que la realización del rito es más efectiva en un Viernes Santo, día de clara reminiscencia litúrgica, demuestra que en Venezuela el sincretismo religioso está igualmente presente. Lo curioso es que en la descripción de Riobaldo el carácter cristiano está también representado por la imagen de una santa quien el protagonista tiene que besar para aumentar el poder del amuleto, evidenciando que cree en las dos formas de protección. Por otra parte, Chevalier define el cocodrilo como símbolo de las contradicciones fundamentales; puede representar la fecundidad asociado a las aguas profundas y la vegetación exuberante e, igualmente, devorar y destruir al salir de repente de las aguas, “bajo este aspecto, es el demonio de la maldad, el símbolo de una naturaleza viciosa” (CHEVALIER, 1982, p. 244). Estas últimas características aproximan la imagen del cocodrilo a la de la serpiente, que veremos en detalle más adelante. La imagen del dragón es análoga a la de la serpiente; de esta forma, tenemos una tríade dragón/serpiente/caimán. En este sentido, el diente del caimán que funciona contra la mordedura de la serpiente actúa también como antídoto contra el dragón Hermógenes.

La serpiente es un animal que surge con múltiples interpretaciones simbólicas en la novela. Es un símbolo polifacético y polivalente que posee innumerables significados, por lo que nos concentraremos en los más importantes para el análisis que proponemos en este trabajo. En su *Diccionario de Símbolos* Chevalier aclara que entre las sociedades tradicionales la simbología de este reptil es más bien positiva, habiendo adquirido cariz negativo sobre todo en representaciones cristianas y occidentales. La expresión más antigua encontrada de la serpiente se resume en una línea en el suelo que representa la línea viviente, es un dios primero encontrado en distintas cosmogonías, una hierofanía de lo sagrado natural, potencial de todas las manifestaciones. Esta es su parte visible, aunque contenga también una faceta invisible que guarda el principio vital y las fuerzas de la naturaleza, asumiendo un carácter frío y subterráneo que puede llevar a identificarla con el gran dios de las tinieblas. “Rápida como el relámpago, la serpiente visible surge siempre de una boca de sombra, falla o grieta para escupir la muerte o la vida antes de retornar a lo invisible” (CHEVALIER, 1986, p. 926). Representa las nubes y las lluvias fecundantes y contiene en sí lo masculino y lo femenino a la vez. A pesar de que en los textos bíblicos se puedan encontrar también representaciones positivas, se ha transmitido en general, sobre todo por influencia de la edad media, la imagen de la serpiente de Eva, el dragón cósmico, el Diablo o Satanás; de seductor se convierte en repugnante y en maldito, receptáculo de nuestros vicios que traen la muerte y no la vida. Corresponde al dragón que representa el obstáculo a ser vencido por el héroe, idea originada igualmente en la edad media, no siendo necesariamente negativa en este caso.

En la novela la imagen de la serpiente suele prevalecer con su tendencia negativa, lo que consideremos una herencia del catolicismo *sertanejo* casi medieval del que ya hemos hablado. La primera representación del reptil que llama la atención se encuentra en el episodio en el que Riobaldo sospecha de la fidelidad de Hermógenes a Joca Ramiro, mucho antes de la muerte de éste. Uno de los integrantes del bando comenta que el jefe está muy distante y despierta en el protagonista esta duda; la comparte con Diadorim que le aconseja no decir nada por no tratarse de información segura. A continuación, Riobaldo divaga:

Podia, devia de mandar embora aquele monstro do Hermógenes. Se sendo etcétera, se carecesse – eh, uái: se matava!... Diadorim pôs muito os olhos em mim, vi que com um espanto reprovador, não me achasse capaz de estipular tanta maldade sem escrúpulo. Mau não sou. *Cobra?* – ele disse? Nem cobra serpente malina não é. Nasci devagar. Sou é muito cauteloso (GSV, p. 138).

Primero el protagonista expone que sería capaz de matar al enemigo si fuera necesario llevando a Diadorim a espantarse con su maldad. Hermógenes despierta en Riobaldo este sentimiento, como si lo hubiera contaminado en un juego de acción y reacción, es decir, al sentir la maldad del otro, reacciona igual que él. Sin embargo, no se considera malo, justamente por creer que con la muerte de Hermógenes la maldad se elimina. Entonces el amigo cuestiona si está actuando como una culebra, revelando en este caso la imagen maligna y traicionera asociada al animal en el *sertão*, probablemente heredada del catolicismo. Riobaldo justifica que la propia serpiente no es mala, simplemente actúa de acuerdo con su naturaleza, como si de alguna forma fuera capaz de distanciarse de la imagen más común del animal entre ellos y rescatar su faceta positiva en el imaginario colectivo primitivo. De esta forma, resalta el carácter ambivalente del reptil que puede escupir la vida o la muerte, prevaleciendo en esta situación, obviamente, la segunda opción. Además, al declarar que nace despacio y que es cauteloso asume la forma opuesta a la serpiente que es rápida y actúa de acuerdo con los instintos, o sea, sin reflexionar.

En otra ocasión encontramos una representación similar, en el momento en que Riobaldo intenta finalmente realizar el pacto con el demonio, mientras está en la encrucijada esperándole, piensa en Hermógenes y se siente más fuerte que él. “Somei sensatez. Cobra antes de picar tem ódio algum? Não sobra momento. Cobra desfecha desferido, dá o bote, se deu. A já que eu estava ali, eu queria, eu podia, eu ali ficava. Feito *Ele*” (GSV, p. 318). En esta situación el protagonista se compara con la serpiente; al dudar si el animal tiene odio cuando ataca a sus presas da a entender que el reptil simplemente sigue su naturaleza sin reflexionar sobre lo que está haciendo. En este sentido él mismo se vuelve serpiente al identificarse con la maldad de la otra serpiente Hermógenes, el dragón del mal, como única manera de eliminarlo. Justifica su propio acto, es decir, matar al enemigo es su función en el mundo en este momento, no lo hace solo por odio, sino por su instinto que le impone la obligación de librar el *sertão* de la maldad. Esta acción se puede considerar una hierofanía si tenemos en cuenta que al liquidar el mal, es posible la re-sacralización del lugar.

La asociación del enemigo a la serpiente se refuerza en el siguiente fragmento: “Como era o Hermógenes, como vou dizer ao senhor...? Bem, em bró de fantasia: ele grosso misturado – dum cavalo, duma jibóia... Ou um cachorro grande. Eu tinha de obedecer a ele, fazer o que mandasse. Mandava matar” (GSV, p. 159). Para analizarlo recordamos algunos de los significados simbólicos del caballo, que igual que la serpiente

posee innumerables representaciones ambivalentes. El equino guarda un sentido negativo como caballo de las tinieblas del mundo ctónico, ejerce función de *psicopompo* y vidente. Es “hijo de la noche y del misterio, este caballo arquetípico es portador de muerte y de vida” (CHEVALIER, 1986, p. 208). El perro, por su parte, también se asocia “a la muerte, a los infiernos, al mundo de abajo, a los imperios invisibles que rigen las divinidades ctónicas” (CHEVALIER, 1986, p. 816); por esta conexión entre los distintos mundos representa un papel de *psicopompo* y puede tener poderes divinatorios. Igualmente se le asocia al héroe civilizador, el antepasado mítico y símbolo de potencia sexual. Si consideramos que para Riobaldo Hermógenes es la encarnación del mal, es fácil comprender su comparación con el caballo, la serpiente y el perro, todas imágenes infernales. Además, el papel de *psicopompo* se manifiesta en él a través de su espíritu asesino responsable por mandar muchas almas al más allá. “Vezo de falar do Geraldo Pedro, que disse: – “Aquele? Hoje ele não existe mais, virou sombração... Matei...” E o Catôcho, contando doutro: – “... Lá tem uns órfãos meus, lá. Tive de matar o pai deles...” Por que era que falavam essas perversidades...” (GSV, p. 159). Es impresionante la naturalidad con que Hermógenes habla de las personas a las que mata, como si de hecho ésta fuera su función, su naturaleza. Riobaldo se muestra asombrado y piensa otra vez en matarlo, pero enseguida recuerda a Diadorim, es decir, el amor y el motivo por el que está en la guerra. Entonces se resigna al darse cuenta de que está bajo el mando de Hermógenes en este momento y, por esto, condenado a actuar como él: matando. En otro pasaje, el enemigo es comparado a un tigre: “Aquele homem era danado de tigre” (GSV, p. 160), añadiendo a él la ferocidad y la representación del guerrero asociadas a este felino.

El protagonista compara también a *seô Habão* con una serpiente, la *jiboia*, pero con un sentimiento muy distinto del que manifiesta por su enemigo. El terrateniente le provoca desasosiego por su ambición y avaricia, aunque Riobaldo reconozca que este es su destino: “Ainda confesso declarado ao senhor: eu não tive raiva daquele *seô Habão*. Porque ele era um homem que estava de mim em tão grandes distâncias. A raiva não se tem de uma jibóia porque jibóia constraça mas não tem veneno. Ele cumpria sua sina, de reduzir tudo a conteúdo” (GSV, p. 314). En este sentido, la serpiente venenosa se diferencia de la no venenosa, es decir, las dos son capaces de matar a un hombre, sin embargo, la boa lo hace sin envenenarle. Riobaldo da a entender que este acto es más aceptable, o sea, más natural, como si inocular el veneno fuera una elección maligna del reptil que tiene los recursos para hacerlo.

Riobaldo cita la imagen de la serpiente también cuando están en *Guararavacã do Guaicuí*, después del juicio de Zé Bebelo y el supuesto fin de la guerra, justo en el momento en el que se da cuenta de que el sentimiento que tiene por Diadorim es más que amistad. Entonces divaga sobre la posible existencia de otro Diadorim en su imaginación, al que puede abrazar, y piensa:

Eu não sabia. Mas com a minha mente, eu abraçava com meu corpo aquele Diadorim – que não era de verdade. Não era? A ver que a gente não pode explicar essas coisas. Eu devia de ter principiado a pensar nele do jeito que cobra pensa: quando mais-olha para um passarinho pegar. Mas – de dentro de mim: uma serpente. Aquilo me transformava, me fazia crescer dum modo, que doía e prazia. Aquela hora eu podia morrer, não me importava” (GSV, p. 221).

La mezcla de sentimientos que el protagonista describe primero transmite la idea del amigo como una presa, revelando el sentido animal natural, y no simbólico, del reptil como predador del pájaro. Sin embargo, en un segundo nivel, entendemos que está presente en este fragmento el sentido de fecundador contenido en la serpiente, a partir del momento en que el protagonista demuestra desear al amigo. Por otra parte, cuando compara este devaneo con una víbora que lleva dentro de sí y que le hace crecer y transformarse, consideramos que su significado simbólico asume el carácter invisible del reptil, por estar interiorizado, y a través de él incorpora el poder vital. Esta conclusión se debe a la resignación del protagonista ante este amor que le satisface a punto de hacerle sentirse listo para morir. Además, la mezcla de dolor y placer remite a la ambigüedad del animal con su polaridad oscilante entre la energía vital y la fuerza demoníaca. Es decir, el amor es la vitalidad y la culpa de Riobaldo por tener este sentimiento hacia otro hombre es la faceta infernal que, en este caso, ejerce como receptáculo del vicio representado por la supuesta homosexualidad, como la ve el propio protagonista.

Este sentimiento confuso que Riobaldo siente por Diadorim le lleva a soñar con lo siguiente: “Noite essa, astúcia que tive uma sonhice: Diadorim passando por debaixo de um arco-íris. Ah, eu pudesse mesmo gostar dele – os gostares” (GSV, p. 41). Recordamos el significado simbólico del arcoíris como puente entre cielo y tierra y como lugar de relación entre ellos y añadimos que entre muchas culturas se considera que representa una serpiente. Además, según Câmara Cascudo es muy frecuente la creencia de que “quien pasa por debajo del arcoíris cambia de sexo y lo recobrará, si lo pasa en sentido contrario” (CASCUDO, 1988, p. 73). De esta forma, entendemos que el arcoíris se apropia de la representación de la serpiente que contiene lo masculino y lo femenino

en sí, junto con su poder de realizar hierofanías, proporcionando el cambio de sexo. En Brasil es común esta creencia y no es raro que Riobaldo crea en ella, puesto que se muestra supersticioso en muchas situaciones, como suele ser la población *sertaneja*.

Cuando Riobaldo está bajo el mando de Zé Bebelo por segunda vez, en la batalla en la que se cobija dentro de la casa con el brazo herido, el jefe le “bautiza” con el ápodo *urutú-branco* por considerarlo rápido y muy buen tirador. Luego, cuando asume él el mando del bando, el ahora ex jefe refuerza: “– “Mas, você é o outro homem, você revira o sertão... Tu é terrível, que nem um urutú-branco...”” (GSV, 331). Esto ocurre después de que Riobaldo realiza el supuesto pacto, lo que llama la atención para la referencia de Zé Bebelo al *outro homem*. Da la impresión de que el ex jefe reconoce que Riobaldo ya no es el mismo, que ha cambiado, sobre todo, por su actitud osada y casi irrespetuosa al reivindicar la jefatura del bando. Por otro lado, sabemos que el protagonista está de alguna manera afectado por la maldad y es de hecho otro hombre, el espejo de Hermógenes, que está encarnado en él. Otro punto interesante es que la víbora *urutu* es muy venenosa, lo que segundo la opinión del propio protagonista, representa un mayor poder maligno. Si recordamos que es a partir de su “bautismo” que empieza su tiempo de disparates, concluimos que el significado simbólico de la serpiente sigue prevaleciendo como su matiz negativo, asociado al demonio.

El sapo por su parte es un animal que aparece con cierta frecuencia en la novela, no siempre con significados simbólicos al tener en cuenta que forma parte de la fauna del *sertão*, sobre todo en zonas húmedas y en tiempos de lluvia. Según Câmara Cascudo, en el *Dicionário do Folclore Brasileiro*, el sapo “con la rana, es el tradicional protector de las fuentes y nacientes de agua” (CASCUDO, 1988, p. 696). Chevalier añade que en algunas culturas “el sapo se considera casi siempre como el inverso de la rana, de la que él sería la cara infernal y tenebrosa: él interceptaría la luz de los astros por un proceso de absorción. Su mirada fija denotaría una insensibilidad, o una indiferencia a la luz” (CHEVALIER, 1986, p. 911). Además, afirma que un sapo devora la luna en el momento de los eclipses. En la novela hay dos situaciones en las que los anfibios se presentan en un momento de desentendimiento entre Riobaldo y Diadorim. El primer caso es cuando están en un descanso entre una y otra batalla y el protagonista quiere pasar momentos de tranquilidad cerca del amigo que insiste en hablar de su odio y su venganza; esto molesta a Riobaldo y ambos se callan. “Assim nós dois esperávamos ali. Calados. Os sapos. Sapo tirava saco de sua voz, vozes de osga, idosas. Eu olhava para a beira do rego. A ramagem

toda do agrião – o senhor conhece – às horas dá de si uma luz, nessas escuridões: folha a folha, um fosforém – agrião acende de si, feito eletricidade. E eu tinha medo. Medo em alma” (GSV, p. 26). Según el *Dicionário Priberam*, *osga*<sup>129</sup> es un reptil saurio típico de zonas calientes que vive en escondrijos sombríos y, en la variación del portugués brasileño, quiere decir aversión, odio. Al considerar el odio de Diadorim, entendemos que la conjunción del sapo, con su faceta infernal, y del saurio representa el sentimiento del amigo; por otra parte, el reptil simboliza igualmente el rechazo del protagonista ante tamaña rabia. Junto a los animales están los berros en el agua, brillando con el reflejo de una luz; recordando que el sapo puede ser interceptor de la luminosidad, entendemos que el odio de Diadorim ciega a Riobaldo y, por esta razón, le transmite miedo al estar delante de lo desconocido, es decir, al no saber hasta qué punto el amigo puede llegar. De la misma forma que en las representaciones de la luna, vemos a Diadorim provocar un eclipse en Riobaldo. Al principio el odio de Diadorim asusta a Riobaldo, luego éste se transfiere de alguna forma al amigo; entonces es Diadorim el que tiene que interferir para que Riobaldo deje de cometer disparates y maldades. En este sentido, se reitera la idea del eclipse, es decir, al oscurecer el protagonista absorbe el odio del amigo y pasa a representar la faceta del mal.

La segunda situación se da cuando Riobaldo se siente confuso con los sentimientos que tiene por el amigo e imagina que si recibiera de él una declaración de amor, lo rechazaría; sin embargo, el amigo no lo hace y esto le molesta. “E eu tive decepção de logro, por conta desse sensato silêncio? Debrucei, ia catar água. Mas, qual, se viu um bicho – rã brusca, feiosa: botando bolhas, que à lisa cacheavam. Resumo que nós dois, sob num tempo, demos para trás, discordes” (GSV, p. 50). Si la rana, por su relación con la lluvia y la luna, es símbolo de fecundidad y resurrección deducimos que en esta imagen la ruptura entre los dos personajes activa el sentido opuesto del anfibio, sobre todo, al referirse a la fealdad del animal. La rana encarna entonces la imposibilidad de realización del amor entre los dos, o sea, este amor nunca será fértil ni permitirá la renovación de ellos, llegando incluso a representar una forma de oposición. Es decir, este amor del que Riobaldo tanto habla es indisociable del odio que anima a ambos en la guerra; la imagen del anfibio asume la faceta opuesta, en vez de vital, es mortal, imagen que ocurre de hecho al final de la novela cuando el odio lleva a Diadorim y a Hermógenes juntos al más allá.

---

<sup>129</sup> *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*: <http://www.priberam.pt/dlpo/osga>. Consultado el 04.09.2014.

## LA CANCIÓN DE SIRUIZ

Decidimos analizar este tramo separadamente por el hecho de exponer un conjunto de simbologías con importante significado en la vida del protagonista; Riobaldo oye esta canción solo una vez, cuando el bando de Joca Ramiro pasa por la finca de su padrino. La representa un integrante del grupo que toca la guitarra y Riobaldo la memoriza inmediatamente y la recuerda muchas veces durante su narración. Las letras dicen:

*Urubú é vila alta,  
mais idosa do sertão:  
padroeira, minha vida –  
vim de lá, volto mais não...  
Vim de lá, volto mais não?...*

*Corro os dias nesses verdes  
meu boi manso baetão:  
burití – água azulada,  
carnaúba – sal do chão*

*Remanso de rio largo,  
viola da solidão:  
quando vou p'ra dar batalha;  
convido meu coração... (GSV, p. 63).*

En la primera estrofa la representación que se destaca inicialmente es la del pueblo que se llama *Urubú* – buitre –; como vimos anteriormente, este ave simboliza el poder de transformación de muerte en vida y, por esta razón, es solidaria de la tierra madre. Además, resaltamos que este pueblo se ubica en un sitio alto, lo que lo aproxima al cielo añadiendo las simbologías de lugar de hierofanías y contacto con lo transcendental. Por último añade que es un sitio muy antiguo lo que remite inmediatamente a la idea de lugar de la tradición, en el que están sus antepasados y su vínculo con la tierra. Al describir de esta forma su lugar de pertenencia, el autor de la canción lo dota de simbolismos de renovación y de contacto con lo sagrado, idea que se reitera al decir que la ciudad es su patrona, su guía. La duda que lanza sobre su regreso deja entrever la seguridad de que aunque no vuelva, éste siempre será su lugar sagrado, el lugar idílico al que desea volver un día. En la segunda estrofa el poeta describe su trayectoria por el *sertão*, dentro del que encuentra otro lugar idílico en la imagen de la *vereda*, representada por el color verde que



corresponde a la vegetación, al *burití* y a la carnauba, palmeras típicas de estos parajes. Como vimos, la vegetación es símbolo de la unidad fundamental de la vida y el árbol representa una fuente de vida y regeneración. Asimismo, la presencia del buey manso reitera la idea de tranquilidad y bondad asociada al lugar apacible compuesto por este animal y las plantas. La descripción de la *carnaúba* como “sal del suelo” remite a la expresión bíblica “sal de la tierra”, según Chevalier, relacionada con la idea de protección contra la corrupción. De esta forma, la *vereda* se transforma igualmente en lugar persistente, perenne, otro lugar idílico al que se desearía regresar. En la tercera estrofa encontramos la imagen del remanso, otro lugar de tranquilidad, y luego del río, que como vimos, representa la idea de la fluidez de la vida, además de lugar que guarda lo indefinido. Enseguida, el autor menciona la batalla, dando la impresión de que la travesía del río supone una transformación y al hacerla deja atrás los lugares idílicos, es decir, los espacios sagrados, e ingresa en la guerra, el no-lugar, profano por excelencia. No obstante, lleva consigo el amor, guardado en las canciones y recuperado a través de las imágenes del *locus amoenus*.

Si comparamos esta canción con la trayectoria del protagonista entendemos la fascinación que le provoca, aunque él mismo no se dé cuenta. Los lugares idílicos descritos son los mismos de Riobaldo, o sea, la imagen del pueblo en la canción corresponde a la casa de la finca *Santa Catarina* donde está su amada Otacília y la *vereda*, es la misma que el protagonista evoca y describe innumerables veces y que contiene el amor de Diadorim. Posteriormente el remanso se asocia al *Urucúia*, el río del protagonista, y la idea de travesía recuerda el cruce del *São Francisco* que hace con el *menino* en su juventud, episodio que acaba por determinar el posterior ingreso del protagonista en la guerra. Además, recordamos que el amor del amigo le acompaña durante todo el tiempo, lo mismo que pasa en la canción. De esta forma, Riobaldo tiene en estos versos, que escucha antes de reencontrar a Diadorim como Reinaldo y entrar en al *cangaço*, una especie de poema épico que prevé su futuro. Recordamos que en el *sertão* es común la presencia de los guitarristas que viajan por los pueblos y fincas haciendo espectáculos; son casi siempre ellos que componen la literatura de cordel que suele presentarse en forma de canción en esta zona. En este sentido, el poema épico se convierte en un cantar de gesta y el guitarrista en un bardo, comprobando la reminiscencia del imaginario medieval en el cotidiano *sertanejo*, herencia del elemento portugués en la (trans)formación de la cultura local.

Riobaldo se queda prendado por la canción, tanto que más adelante, después de la muerte de Joca Ramiro, mientras el bando bajo el comando de Zé Bebelo espera la llegada del enemigo Hermógenes, tiene un momento de inspiración y compone él mismo lo que considera la continuación de la canción de Siruiz:

*Trouxe tanto este dinheiro  
o quanto, no meu surrão,  
p'ra comprar o fim do mundo  
no meio do Chapadão.*

*Urucúia – rio bravo  
cantando à minha feição:  
é o dizer das claras águas  
que turvam na perdição.*

*Vida é sorte perigosa  
passada na obrigação:  
toda noite é rio-abaixo,  
todo dia escuridão... (GSV, p. 93).*

En estos versos que crea en silencio y no comparte con nadie, escribe otra versión de la canción, ahora sí, con su propia historia. En la primera estrofa empieza hablando del deseo de comprar un sitio en medio del *Chapadão*, el lugar donde se ubican las *veredas* del *Urucúia*, su lugar idílico. Al definir este espacio como el fin del mundo transmite la idea de que es de difícil acceso, lo que reitera la preciosidad que guarda y lo que representa para el protagonista. En la segunda estrofa se compara a sí mismo con el río, otra vez, ahora retomando la idea de cambio entre fases claras y oscuras y complementándola. Primero expone la fuerza y el valor de ambos (*rio bravo*), enseguida propone una charla (*cantando*) entre su carácter (*feição*) y el río. La conclusión es que el río, habitualmente claro, puede oscurecerse por las sombras de los árboles o por la arena que se mezcla al agua; asimismo, Riobaldo que suele ser bueno y correcto es capaz de llegar al extremo del odio. Es curioso observar que se considera perdido en los momentos en que transita por la oscuridad, como si el amor de Diadorim le hubiera desencaminado al guiarle por el camino del odio. A continuación, menciona el peligro que es vivir, idea a la que se refiere innumerables veces durante la novela, expresando no solo el riesgo de la guerra que en sí corresponde a un peligro constante, sino también la fatalidad de perderse por el camino del mal. La imagen de la guerra se presenta con el sentido de obligación, o sea, de trabajo, en la que cada día surge una situación inesperada exigiendo una rápida reacción sin previa preparación. Mientras tanto, la noche simboliza el paso del tiempo,

asociado a la fluidez constante del río, como se imagina la imprevisible vida en el *cangaço*, igualmente entre momentos de claridad y oscuridad. De esta forma, Riobaldo muestra las imágenes del lugar idílico, de la guerra y del amor presentes en la canción original, aunque con otro tono. El *locus amoenus* parece sombrío, ocultado por la trasmutación del amor en odio, sugiriendo que lo que le acompaña en la guerra ya no es el amor, sino la maldad y el deseo de vengarse, que le hacen seguir por caminos desconocidos y peligrosos. Además, no menciona la posibilidad de regreso que parece imposible en las circunstancias en las que se encuentra, es decir, tiene su corazón impuro, contaminado por un sentimiento que no corresponde al lugar idílico, lugar de bondad, amor y paz. En este sentido, la primera y original canción de Siruiz propone una imagen más romántica y positiva de lo que podría ser la vida de Riobaldo en el *cangaço*. La segunda versión, por su parte, corresponde más bien a la realidad del protagonista, lo que ocurre de hecho en su trayectoria, o sea, la lucha del bien contra el mal que se traba dentro de sí mismo. Es decir, si Riobaldo no se hubiera contaminado por la semilla del mal, por la debilidad de su carácter humano e imperfecto, su vida tal vez se parecería más a la primera versión, el poema épico heroico, cuya belleza se vuelve la aspiración futura del protagonista. Estos versos de alguna manera resumen la conclusión final de Riobaldo que se pierde dentro de sí mismo: “Existe é homem humano. Travessia” (GSV, p. 460).

Estos análisis demuestran que el imaginario arcaico sigue presente en la vida del hombre moderno. Vimos en este recorrido por el *sertão* de Riobaldo que a través de los elementos de la naturaleza y de su relación con ellos el protagonista es capaz de delinear las imágenes del lugar idílico, o sea, del espacio sagrado que le transmite paz y tranquilidad, lugar al que desea regresar, y de infierno, lugar profano dominado por la violencia y la maldad. Es igualmente a través de estos espacios que Riobaldo logra desarrollar sus elucubraciones sobre la existencia del mal y del demonio, su gran cuestión existencial. De esta forma, se delinean entre los lugares sagrados y profanos y los espacios intermedios que permiten el tránsito entre un dominio y otro. En su travesía del *sertão* el protagonista revela su estado de espíritu en las descripciones de la naturaleza y de los animales, demostrando la importancia de la relación con el medio durante su trayectoria. Es a través de la naturaleza que expone su sentimiento por Otacília y Diadorim, ambas asociadas a elementos acuáticos y celestes, espacios con simbologías ambivalentes que permiten manifestaciones sagradas y tránsitos entre distintos estadios. Su vínculo con el *sertão* y su sensación de pertenencia al lugar se muestran en las formas de representación

de la tierra, que se configura a la vez como madre y verdugo, es decir, reflejando el estado de espíritu de sus hijos y actuando a su lado, con un simbolismo igualmente vasto. En el carácter inhóspito del *Liso do Sussuarão* vemos delinear el infierno en la tierra. Con las fases ocultas de la luna surge el lado maligno del protagonista que, como el astro, pasa por un ciclo, alcanzando su fase luminosa hasta establecerse como el héroe solar. Finalmente, los animales simbolizan los instintos, si en la presencia de los pajaritos Riobaldo recuerda a Diadorim, su deseo prohibido, en los animales con tendencia simbólica maligna reconoce la faz del mal. En suma, la naturaleza se configura como inicio y fin de la trayectoria iniciática de Riobaldo que empieza con la travesía del espacio indefinido del río, pasando por el lugar profano de la guerra y del *Liso* y recuperando la paz en los lugares idílicos en la tierra y el río. Mientras tanto, realiza los ciclos solares y lunares, hasta llegar a la solución de su duda existencial y encontrar la paz definitiva en la *vereda* su *locus amoenus* al lado de su amada.

A través del itinerario de Riobaldo por el *sertão* y de su duda existencial, Rosa logra denunciar el conflicto de lo arcaico con lo moderno que expone por medio de la construcción de los espacios simbólicos. El *sertão* se opone a la ciudad de la misma manera que la población *sertaneja* se opone a la población de la ciudad. Bajo esta perspectiva el espacio *sertão* se aísla, se encierra como un todo, un Cosmos apartado cuya esencia se compone de la naturaleza que construye los lugares idílicos e infernales, y de la gente casi primitiva portadora de un catolicismo de corte medieval. El *sertão* incorpora de esta forma lo arcaico, la sabiduría heredada de los ancestros, la convivencia y la comunión con la naturaleza en el ámbito sagrado. Los personajes que más reflejan esta imagen son los *catrumanos*, los viejos, mujeres y niños que viven según las reglas más básicas del instinto humano, en un estado de pobreza profunda. Son símbolo del arcaísmo extremo arraigado en el *sertão* y, por esta razón, poseen la sabiduría ancestral y están todavía vinculados a la tierra y a la tradición. Su forma de vida es el ejemplo del impacto de la modernidad que llega a su lugar en forma de guerra y de enfermedades que les obliga a esconderse y a vivir lo más cerca posible de la naturaleza y de sus instintos. De esta forma, revelan que esta reaproximación al medio es la respuesta al conflicto tradición / modernidad que les aparta del mundo conocido sin ofrecerles otra alternativa que no sea vivir en agujeros como bichos.

El Cosmos urbano se configura como una especie de “mito de la ciudad” que se inserta en el imaginario del protagonista colmando toda la modernidad cuyas imágenes invaden el *sertão* en un intento por transformarlo. Los personajes de Zé Bebelo, que

quiere acabar con los *jagunços* y la guerra en el *sertão* para ser elegido diputado, y Seô Habão, el terrateniente que quiere modernizar la zona, son representantes de esta modernidad y son símbolo de poder y riqueza. Imágenes como éstas corrompen el imaginario *sertanejo* e imponen el modelo moderno de la ciudad como aspiración; llegar a la modernidad pasa a ser sinónimo de éxito. Esto es evidente en las veces en que Riobaldo menciona querer entrar exitoso en la ciudad de *Januária* y *São Francisco* después de vencer la batalla. En este sentido, la imagen urbana se convierte en una paradoja porque, si por una parte para el protagonista llegar a lo moderno representa alcanzar el éxito, por otra, es justamente la entrada desordenada de lo moderno en el *sertão* que provoca la guerra y despierta la maldad. De la misma forma es contradictoria la idea de que la solución para el *sertão* es la modernidad.

El autor logra, de esta forma, poner al desnudo la situación sufrida, cruel y ambigua a la que la población *sertaneja* está expuesta, a través de la construcción de espacios simbólicos que se constituyen como espejo de esta misma población. Y a la vez, les da voz transformando la representación mítico-poética del *sertão* en una denuncia, al mismo tiempo que convierte la guerra en el *cangaço* en una bella saga heroica del dios solar.

## **6. LA RE-SACRALIZACIÓN DE LA TIERRA MADRE**



En este apartado analizaremos tanto las similitudes como las diferencias entre las dos obras en lo que se refiere a la construcción de los espacios simbólicos, con el objetivo de comprender cómo las formas heredadas del imaginario colectivo arcaico logran persistir en la cotidianidad del hombre moderno y contemporáneo, en dos distintas y alejadas zonas del mundo. Las principales perspectivas de comparación corresponden primeramente al retrato que se hace del individuo que vive en estas zonas y sus condiciones de vida; enseguida resaltamos el impacto del escenario de guerra en el día a día de esta gente y cómo se desencadena el proceso de ruptura con la tradición en cada situación. Luego observamos el recorrido iniciático de los protagonistas de las novelas en busca del rescate de sus identidades y, finalmente, entendemos cómo se resuelve el conflicto y de qué manera los rasgos del imaginario primitivo salen a la luz y colaboran en el proceso de rescate de la identidad, tanto colectiva como individual.

## UN RETRATO DE LA POBLACIÓN

El retrato de los individuos de ambos contextos se ve plasmado en los personajes de las obras y en ellos se reconocen las condiciones del lugar y la forma de vida que se establece allí. Recapitulando, ambos protagonistas se encuentran desubicados por la pérdida de sus referencias familiares y por el alejamiento de su sitio de pertenencia, debido a circunstancias diversas. En el caso del protagonista de *Terra sonâmbula* una violenta guerra civil destruye su país y su familia. Ya para el protagonista de *Grande sertão: veredas* las duras condiciones del *sertão* acaban generando un estado de violencia y de guerra. No obstante, no es solo a través de estos personajes que se nota las condiciones de cada ambiente. En situaciones de guerra no sufren solo los ejércitos, que tienen la obligación moral de vivirla, sino que toda la población; por esta razón, observamos tres figuras importantes, que deberían estar protegidas en este contexto y que, sin embargo, se encuentran expuestas a la carencia generalizada y a las más crueles catástrofes. Ellos son los niños, las mujeres y los viejos, cuyas condiciones de vida corresponden a la situación de la sociedad en general.

Si analizamos los personajes de la novela de Couto, encontramos la representación de personas perdidas y/o vagando por el país en busca de cobijo, de comida y de paz. Unos deciden escapar, otros quedarse, otros más están en los campos de desplazados, pero la situación es igualmente compleja y difícil para todos. Entre los niños, las mujeres y los ancianos se encuentran personajes que, a pesar de la condición en la que se



encuentran, intentan de alguna manera contribuir a la recuperación del lugar. Desafortunadamente, sus acciones no llegan al éxito y la solución queda delegada al apocalipsis final, representado en discurso del profeta.

Los niños, que deberían ser educados y preparados para construir el futuro del país, están representados en el texto, sobre todo, por Junhito, Muidinga y Gaspar que están solos, desubicados y desprovistos de todas las referencias familiares y culturales y, consecuentemente, desvinculados de la tradición y de los antepasados. Se convierten en tristes espectros deambulando en medio de la carencia absoluta, sufriendo hambre y enfermedades; forman el retrato del abandono y de la falta de esperanza que la guerra instala en el país.

Las mujeres por su parte, las grandes solidarias de la tierra madre, se ven reflejadas principalmente en la madre de Kindzu, Farida y Carolinda, Virgínia y la Tia Euzinha. Todas ellas se encuentran alejadas de sus hijos o bien impedidas de tenerlos, por distintas razones, aunque de igual manera estén obligadas a buscarse la vida en este escenario inhóspito. Además de estar desprovistas de su instintiva capacidad maternal, pierden igualmente el derecho al trabajo, ya que los campos están yermos y no es posible cultivarlos. La imposibilidad de alimentar a sus hijos las deteriora todavía más, de esta forma, representan el hambre y la esterilidad tanto de la tierra como de sus cuerpos.

Los ancianos, que deberían personificar la sabiduría y el vínculo con los antepasados, están representados en la novela prioritariamente por Taímo, Tuahir y Siqueleto, caricaturas de lo que han sido un día, debilitados e impedidos de ejercer sus profesiones y de servir de vehículos de la tradición transmitiéndola a través de las generaciones. Es interesante observar que incluso el acto de contar historias, su papel primordial en la sociedad, se les quita, pasando a ser función del chico Kindzu que escribe los relatos y del niño Muidinga que los lee. En este sentido, los viejos que curiosamente acaban por morir en la novela, representan la ruptura con los antepasados y la muerte de la cultura ancestral.

En la novela de Rosa encontramos igualmente un escenario de asilamiento, pobreza y guerra, en el que la población tiene dos opciones: resignarse a la pobreza y a la condición de vida derivada de ella, sea la que sea, o unirse a la violencia. Debido a la peculiaridad del escenario, incluimos un elemento en la representación de la gente local, que no pertenece al grupo más frágil, sino a su opuesto. Son los *jagunços*, los hombres de hierro del *sertão*, a los que el protagonista Riobaldo compara con el *sertão* mismo. Son individuos que incorporan toda la inhospitalidad y las malas condiciones del lugar,

transformándolas en valor, brutalidad y, algunas veces, en maldad. Por un lado, son el retrato de la violencia, pero por otro, se transforman contradictoriamente en héroes al optar por la lucha, o sea, por el intento de mejorar las condiciones del lugar y de la gente que vive allí. De esta forma, pasan a ser los defensores del pueblo, fuente de esperanza y confianza, que son respetados y alabados.

Siguiendo con las demás formas, encontramos en el grupo de los *catrumanos* la presencia de los tres elementos, puesto que entre ellos hay viejos, mujeres y niños. Estas personas viven en la pobreza profunda y en un estado de aislamiento extremo que les aproxima a los instintos humanos más básicos. Por estar cercanos a la naturaleza, su *modus vivendi* guarda relación con la cultura tradicional y, de esta forma, simbolizan los vestigios o el último vínculo con la cultura ancestral en el *sertão*.

Continuamos la exposición de los personajes, complementando el retrato de los *sertanejos* con la imagen de los niños, representada por el personaje de Guirigó, un chico abandonado que Riobaldo sorprende robando a una casa y decide llevarlo con su bando a la batalla final. El hecho de que el niño sea muy joven, esté abandonado y, además, tenga que ingresar en la guerra, refleja las condiciones de muchos otros niños del *sertão*, que acaban por transformarse en *jagunços* por falta de opción, o sea, son consumidos por la violencia y/o se adhieren a ella.

Las mujeres son representadas, sobre todo, por la madre de Riobaldo, Otacília, Diadorim (en parte), las prostitutas que surgen eventualmente en la novela y la mujer de Hermógenes. Simbolizan la fragilidad, la inercia y la casi inutilidad del sexo femenino en el *sertão*, ambiente machista y rudo, lugar de hombres fuertes y valientes, en el que la mujer significa poco más que provisión de sexo y de crías. El personaje de Diadorim ejemplifica este aspecto al tener que fingir ser hombre para lograr un destino diferente del de quedarse protegida en una finca esperando al hombre amado.

Encontramos a los viejos personalizados en el ciego Borromeu, que es usado simplemente como un amuleto de suerte. Representa, por un lado, un resquicio de la tradición todavía accesible en la zona, igual que los *catrumanos*, a partir del momento en que posee una sensibilidad especial provocada por la envidia. Pero, por otro, por estar condenado a la simple condición de adivino, asume una posición pasiva en la que no tiene oportunidad de compartir su sabiduría, lo que disminuye su importancia y lo delega a un papel caricaturizado.

Al observar más detalladamente los personajes que simbolizan el amor en las novelas encontramos a Farida, en el texto de Couto, y a Diadorim y Otacília, en el de

Rosa, todas de alguna forma representando conexiones simbólicas con el cielo y sus elementos, más precisamente la luna, influyendo en la suerte de los protagonistas. El simbolismo de estos elementos está asociado al amor, sea familiar sea romántico, que es la gran rueda que hace girar el destino de los protagonistas, demostrando que a pesar de la obvia desconexión con las culturas ancestrales, el vínculo con la naturaleza es recuperable y capaz de reencender el sentido sagrado de cada elemento y de reestablecer la comunicación con lo trascendente.

En ambos escenarios se encuentra la mayoría de la población del lugar en estadio precario, de supervivencia, una especie de semi-vida a la que está condenada sin posibilidades de reaccionar. A pesar de esto, la esperanza está aún presente y muchos personajes no desisten de luchar por un mundo mejor. De esta forma, tenemos un retrato amplio que evidencia que tanto en el Mozambique de la guerra y pos-guerra como en el *sertão* del *cangaço*, las condiciones de vida están estipuladas en los niveles más bajos de humanidad; la gente vive prácticamente como animales. Esto es consecuencia de la violencia y de la guerra que además de imponer duras condiciones de vida, son instrumentos de destrucción del *modus vivendi* y de la cultura local, provocando la sensación de no pertenencia y la pérdida de la identidad. Esto ocurre porque a partir del momento en que se pierde el conocimiento de cómo vivir en el lugar de origen, ya no es posible identificarse con él. Asimismo, no se reconoce tampoco el lugar en sí, puesto que la desvinculación con la tradición provoca igualmente la pérdida de la identidad colectiva. En suma, lo que se ve es la gente arrancada por la fuerza de su forma tradicional de vida, aprendida a lo largo de los siglos a través de los antepasados, para enseguida ser dejada a la merced de una tierra tan maltratada y destruida que ya no es la suya ni le proporciona las mismas condiciones anteriores de supervivencia.

## LA TIERRA EN AGONÍA

Durante el trayecto de ambos protagonistas ocurre el inevitable paso por la guerra, que también se configura de forma distinta en cada escenario, a pesar de producir resultados análogos. En los dos casos, el conflicto es una realidad impuesta que les transforma en víctimas obligadas a salir en busca de una solución. Independientemente de la razón por la que surgen los conflictos, los protagonistas desean acabar con la violencia y eligen deliberadamente ingresar en la guerra para lograr este objetivo. Es interesante notar que ambas disputas se dan en el ámbito interno de cada país, son guerras

civiles provocadas por el conflicto tradición / modernidad. En Mozambique los responsables son dos grupos autóctonos, ambos influenciados por la cultura europea, que luchan por el control del país después de la independencia. Intentan implantar modelos de administración basados en las formas occidentales de gestión, obviamente, inadecuados a las condiciones locales. En Brasil el gobierno, por un lado, y los ricos terratenientes, por otro, intentan modernizar el *sertão* y su gente, aunque buscan a sus propios intereses y no a los del pueblo, provocando la sublevación de los *jagunços*, que acaban por incorporar la resistencia popular y, así como la gente, son duramente reprimidos por ambas fuerzas.

En Mozambique la face de la tradición está representada por los antepasados, mejor dicho, por los ancianos que tienen la capacidad de rescatar la sabiduría de los ancestros y diseminarla junto al pueblo. Éstos simbolizan los últimos resquicios de la cultura ancestral, que durante innumerables generaciones desarrolla el conocimiento del lugar y de las formas de vivir en él, bajo el espíritu comunitario que abarca a todos. La modernidad, por su parte, se compone inicialmente por la figura del colono y por su intento de imponer modelos culturales europeos, que acaban por formar a los nuevos grupos de gobernantes pos-independencia. Estos buscan poder y beneficios financieros y, por esto, entran en desacuerdo con el grupo rival que desea lo mismo. El resultado de esta disputa es la guerra civil, que provoca una confusión generalizada y la pérdida de referencias tradicionales, causando la esterilidad cultural del país.

En el contexto brasileño la tradición se representa a través de la gente *sertaneja*, que lleva años desarrollando y conformándose con su forma de vivir en el escenario inhóspito del *sertão*, intentando sacar adelante a pesar del aislamiento, la pobreza y falta de recursos de la zona. En la vertiente opuesta, está la modernidad, originada entre los “ciudadinos”, representados por el gobierno y los ricos terratenientes, que se creen mucho más avanzados que la gente autóctona y quieren desarrollar el lugar en busca de recompensas financieras e intereses propios. Para alcanzar sus objetivos, estas fuerzas poderosas pueden llegar a atropellar al pueblo y la respuesta a este conflicto entre el poder y el pueblo es el movimiento del *cangaço*, que provoca el desorden en el *sertão*.

En ambos casos, las poderosas fuerzas actúan en pro de ganancias económicas, sin medir esfuerzos para lograrlo, aunque esto signifique el dominio, la explotación e, incluso, la masacre del pueblo local con su cultura y su tradición. El resultado de estos conflictos se ve reflejado en la imagen simbólica de la tierra, representada en ambas novelas sufriendo por el dominio y la explotación de sus hijos. En los dos casos, se nota

la reacción de este elemento que no se permite desacralizar del todo y actúa a favor de la población.

En *Terra sonâmbula* encontramos el retrato de una tierra destruida, agonizante y estéril. Estas condiciones transforman el país en un no-lugar generalizado, puesto que la pérdida del vínculo con los antepasados y con las formas arcaicas de cultura impide que se realicen los rituales de sacralización. De esta forma, el hombre contemporáneo, al contrario del primitivo, vive en el dominio de lo profano, esto significa que no hay normas que rigen la convivencia en este sitio, lo que lleva a la actuación individual de acuerdo con la propia conveniencia. Es decir, está muerto el espíritu de comunidad y cada uno busca sus propios intereses y no los colectivos. La consecuencia es la manipulación y la explotación generalizada de la gente del lugar, que se vuelve víctima de aquellos que detienen el poder político y financiero y usan a los demás para obtener cada vez más lucros.

Es esto lo que vemos en el Mozambique del pos-guerra. Sin embargo, la madre primordial aún no está muerta y se manifiesta para contribuir con la gente explotada a cambiar esta situación. Esto se refleja en los movimientos simbólicos de la tierra que, según se explica en uno de los epígrafes del libro, se pone en marcha con el objetivo de despertar la capacidad de soñar de la gente, como medio de reconexión con los antepasados. El sueño simboliza, en este caso, el deseo de mejorar las condiciones de vida en el lugar, la valentía y la perseverancia de la gente para lograr estos objetivos, en continua lucha contra la violencia. Además, el acto de soñar resulta en historias, que se cuentan y que forman la base de la cultura local, o sea, otra arma a favor del rescate de las culturas autóctonas, que les pueden devolver el control de su territorio y el restablecimiento del espíritu comunitario. Los movimientos de la tierra se activan con el acto de contar historias, lo que representa la forma primordial de mantenimiento de toda y cualquier cultura oral. El hecho de que en la novela este acto esté delegado a los chicos denuncia, por un lado, el deterioro de los ancianos y de las culturas locales. Por otro, no obstante, simboliza una chispa de esperanza contenida en la juventud que actúa como instrumento de cambio en la sociedad. De alguna manera, Couto trasmite a través de esta imagen su fe en las nuevas generaciones para realizar la tarea de recuperación del país y de (re)construcción de la identidad nacional.

En *Grande sertão: veredas* el retrato de la tierra es igualmente desolador por la pobreza, la guerra y el aislamiento. En este caso, encontramos la representación del *sertão* como una especie de ente viviente, que establece con su gente una relación contradictoria.

Por un lado, el espacio asume una faceta cruel, como un verdadero verdugo, pero por otro, demuestra que está apenas reproduciendo la actitud de los hombres mismos, o sea, sólo es malo cuando y/o porque la gente es mala. De la misma forma que en África, el hombre en el *sertão* aprende a vivir en su tierra y a sacar de ella los recursos necesarios para mantenerse, además, tiene un sentimiento de pertenencia al lugar, que se manifiesta por el deseo de quedarse y de construir allí su hogar familiar y conformarse con su destino. La llegada de las amenazas exteriores suscita el surgimiento del *cangaço* que se transforma en una guerra sin ley y acaba por diseminar la maldad indiscriminada. Es decir, el *sertão* no es malo por sus condiciones naturales, esto es superable con el conocimiento del lugar que los nativos adquieren y que les permite vivir bien, a pesar de todas las vicisitudes. Por tanto, la maldad surge de la acción humana que, al atacar a sus propios hermanos, despierta la venganza del *sertão*, que pasa a incorporar esta crueldad para ayudar a los buenos a combatirla.

La idea de “mal” está presente en el texto, no solamente en el relato principal del protagonista, sino también en algunas pequeñas historias de otros personajes que Riobaldo inserta en la narrativa, siempre poniendo en cuestión la acción maligna del ser humano y sacando una moraleja final. En este sentido, vimos el *sertão* moverse simbólicamente, como la tierra sonámbula de Couto, y actuar por la eliminación de la maldad. Entendemos que la forma de ver y entender el mal en la obra de Rosa está inevitablemente asociada a la fe católica *sertaneja*, cuyo imaginario está poblado de imágenes de infiernos y demonios de iniquidad medieval. Por otra parte, está presente igualmente el pensamiento indígena local que cree que los bosques y lugares desconocidos están poblados de criaturas malvadas.

De esta forma, en *Terra sonâmbula* el sufrimiento, que corresponde a la maldad en este escenario, está asociado a la pérdida del vínculo con los antepasados; mientras que en *Grande sertão: veredas* se sufre con la crueldad humana resultante del desorden causado en las referencias culturales de la gente. A pesar de esto, los elementos asociados a la tierra como el árbol, la montaña y los animales igualmente demuestran comunicarse con los hombres y conducirles en el cumplimiento de sus objetivos. Todos ellos se convierten en vehículos de transcendencia y a través de los cuales se presentan hierofanías que comprueban que, aunque la tierra esté sufriendo con el mal, todavía hay esperanza en la reconstrucción de la identidad.

## LA BÚSQUEDA DE LA IDENTIDAD

La pérdida del sentimiento de pertenencia al lugar y a la comunidad, y con él, de la identidad tanto individual como colectiva, crea en los protagonistas de ambas novelas la necesidad del reencuentro consigo mismos, que se da a través de un trayecto iniciático emprendido durante la narración. Encontramos motivos similares en el deseo de partir de Kindzu y de Riobaldo: ambos se encuentran en una condición desubicada y no logran encontrar su lugar en el mundo, a partir del momento en que tienen destruida su referencia familiar. Es curioso observar que esta urgencia lleva a los dos a escaparse, caracterizándoles en principio como cobardes, hasta que pueden demostrar su valor, sin aún tener consciencia de la evolución por la que pasan. Es decir, se desencadena el proceso iniciático de cada uno, siendo esta la forma por la que se desarrollan como individuos y logran conquistar su sitio en la sociedad, a la vez que recuperan su identidad. Detectamos que en ambos casos la sucesión de las etapas de separación, margen y agregación se da de manera bastante similar; si son distintas en el contenido son idénticas en la forma, respetando cada paso necesario al cumplimiento del trayecto, de acuerdo con lo que ocurre en las sociedades tradicionales. Éste es otro indicio de que las formas del imaginario arcaico prevalecen activas en las dos zonas.

El agua es el medio que desencadena el inicio del trayecto de ambos y, aunque el desarrollo se dé por distintas rutas, las representaciones simbólicas de este elemento se mantienen similares en ambos imaginarios. En el caso de Kindzu el mar, con su simbología de lugar indefinido que contiene y permite todas las formas, se convierte en un espacio límite que permite al protagonista viajar sin dejar rastro. Por otra parte, este elemento, a pesar de su aparente neutralidad, sigue conteniendo otras características simbólicas y, por esta razón, es un lugar favorable a la manifestación de lo sagrado, sea como soporte para la protección de Kindzu durante la travesía, sea como conductor de su camino a través del espectro del padre. Ya para Riobaldo, el elemento primordial del trayecto es el río, con su similar significado simbólico de frontera entre lo sagrado y lo profano, cuya travesía provoca una transformación en el protagonista. De una manera u otra, encontramos en las aguas la manifestación de hierofanías que coinciden con la simbología de fuente de vida y fin de la misma y de disolución de una forma previa para la regeneración de otra nueva.

Es curioso observar que para Kindzu la necesidad de emprender un trayecto iniciático surge paulatinamente en un proceso que se origina por la dificultad de su padre

de comunicarse con los ancestros, que son la fuente de sabiduría. Al tener acceso limitado a las bases de orientación, y al dudar sobre la forma correcta de actuar, el hombre se desorienta y llega a enloquecer. En un momento en el que oscila entre la salud y la embriaguez decide condenar al hijo pequeño a la vida fuera del hogar como forma de salvar su vida. El personaje de Junhito representa la independencia del país y el viejo intenta todo lo que puede para preservarlo. Aunque, para tanto, lo tenga que lanzar al exterior de la casa, o sea, al lugar profano, que lo vuelve invisible a los ojos de los bandos, porque lo transforma en un ser no perteneciente y sin identidad. De esta forma se salva la independencia; sin embargo, las consecuencias para la gente son inevitables y desoladoras, es decir, el país es independiente, pero no el pueblo que pasa a ser esclavizado por los nuevos gobernantes. El sacrificio de Junhito es el último acto patriótico de Taímo por la tierra, que todavía reconoce como suya y, al ver que es un acto vano, se vuelve loco. Así se configura el trasfondo de la búsqueda de Kindzu, que intenta traer la paz a su país y recuperar a su familia.

Riobaldo, por su parte, pierde a la madre y no logra identificarse con la recién descubierta paternidad del que antes era su padrino, entonces sale sin rumbo por el *sertão* y solo encuentra una razón para seguir cuando conoce el amor por Diadorim. En este sentido, se configura la gran contradicción de su trayectoria que empieza con el amor y termina con el odio. Es importante notar que muchos de los *jagunços* presentes en la novela lo son por convicción o por destino, pero Riobaldo se lanza deliberadamente al dominio de lo profano por amor, no por sentirse perteneciente a este lugar, y luego se ve profanado por tener en sí la semilla del mal. De esta forma, pasa a elucubrar sobre el conflicto entre el bien y el mal, lo que determina su auténtica búsqueda: la verdad sobre la existencia de Dios y del demonio.

En este sentido, es evidente que la forma de llegar a las respuestas se presenta en los moldes del pensamiento primitivo, es decir, a través de la realización de un trayecto iniciático que les conduce al encuentro de sus identidades. Sin embargo, no es solo por medio de la iniciación que los personajes logran restablecer el vínculo con sus tradiciones; esto también ocurre por intervención de la naturaleza que, a partir del momento en que se re-sacraliza, se vuelve vehículo de hierofanías. A pesar de las condiciones descritas, todavía persiste el diálogo con la naturaleza de forma simbólica y a través de ella con los dioses, aunque muchas veces de forma inconsciente, a través de la manifestación del imaginario colectivo.



## LAS REPRESENTACIONES DEL LUGAR IDÍLICO Y DEL INFIERNO

La noción acaica de espacio sagrado y profano prevalece de forma simbólica en el imaginario de ambas novelas y, a partir de esta base, se configuran escenarios que representan un dominio u otro, y acaban por configurarse como elementos decisivos en la trayectoria de los personajes. Para aclarar esta idea, esbozamos de forma sucinta los espacios que simbolizan la sacralidad y la profanidad para los protagonistas, teniendo como base el concepto del hombre primitivo sobre la determinación de estos sitios.

En el caso de *Terra sonâmbula*, el ámbito profano se determina por la presencia de violencia y de sufrimiento, por tanto, se establece en los espacios de la guerra y se refleja en las imágenes de las casas destruidas, del campo de desplazados, de la gente asesinada y perseguida, del hambre y de la muerte. De esta forma, casi todo el país se convierte en un no-lugar una vez que la guerra está por todas partes, limitando la posibilidad de manifestación de hierofanías a pocos espacios como el mar, la casa, el árbol y algunos pocos rincones de la tierra; por esto el viaje del protagonista se debe desarrollar en las aguas, una vez que aún no han sido profanadas. En oposición al escenario bélico, está la casa con su simbología de Centro del Mundo, que provee protección y seguridad y es un lugar sagrado por excelencia. Esta imagen se compone como el lugar idílico de Kindzu, es decir, el *locus amoenus* al que desea regresar para reconstruir su familia. Lo sagrado se define por la posibilidad de contacto con lo trascendente contenida en la casa. Esto se refuerza cuando el protagonista tiene su resignación al final de la novela y decide que la solución es volver a la casa familiar.

Ya en *Grande sertão: veredas* la oposición entre espacio sagrado y profano se configura en el título de la novela. Como vimos, en este texto, el *sertão* no se configura necesariamente como lugar profano, sino que puede incorporar a lo profano en algunas ocasiones o sitios, como la guerra, el *cangaço* y, más específicamente, el *Liso do Sussuarão*, espacio que, a pesar de la mala fama, acaba por comprobarse menos impío de lo que parece. Igualmente, son caracterizados como profanos por la presencia del mal y de la violencia. El *Liso*, como lugar extremadamente ambiguo, representa también un espacio de margen al proporcionar una situación de cambio en el protagonista. El lugar antagónico, de esta forma, es la *vereda* que describimos como sitio agradable y pacífico, que reúne las simbologías del agua, del árbol y de los pájaros que la componen, asumiendo el sentido de fuerza vital, de regeneración y de contacto con los dioses. Aquí también se delimita la sacralidad por la posibilidad de conexión con lo trascendente.

Encontramos en ambas novelas representaciones espaciales opuestas, en las que el lugar profano, o el “infierno” se determina por la presencia del mal – violencia, odio y guerra – y el lugar sagrado, o el lugar idílico, contiene el bien: el amor, familiar y romántico, y la paz. De esta forma, el conflicto presente en los dos textos se delinea a través de la noción espacial y de la forma de vivir en el lugar, de la misma forma que ocurre en el pensamiento primitivo. Es decir, todo lo que es sagrado, es conocido, identitario y corresponde a realidad. Por otro lado, lo profano está en el dominio de lo desconocido, donde brota la maldad. La solución del conflicto está en el enfrentamiento de los dos espacios que se da por la recuperación simbólica de la casa, que representa el lugar por excelencia, donde se manifiesta lo sagrado, *versus* la guerra, el no-lugar, continente de lo profano. De esta forma, el bien vence al mal, o sea, el elemento que no corresponde a la realidad por ser profano, y que por esto, debe ser exterminado.

#### LA LUCHA CONTRA EL MAL Y LA IDENTIDAD RESTABLECIDA

La fuerza motriz que impulsa a los protagonistas en su permanencia en el espacio de la guerra se basa en la creencia en una fuerza más allá de sus posibilidades. Kindzu cree en la existencia de los *naparama*, los héroes disfrazados de guerreros que luchan contra la guerra, de los que poco se sabe. Esta configuración transforma a este ejército fantasma en una representación mítica, una vez que representa una forma ejemplar de disputa contra el mal, cuya composición se asemeja a las del imaginario primitivo. El mito cumple su función de instruir al protagonista, es decir, le enseña el ejemplo a seguir y le fomenta de fe y valor en la realización de su búsqueda. Riobaldo, por su parte, se agarra a la creencia en el demonio, cuya representación mitológica se configura con el supuesto pacto que realiza con las fuerzas del mal. Las referencias del imaginario *sertanejo* forman una amalgama tendiente al catolicismo con matices medievales, sin dejar de reflejar igualmente las formas indígenas locales, expresando el sincretismo religioso inherente a la zona. En este caso, el mito igualmente orienta las acciones del protagonista proveyéndole con la referencia del demonio encarnado en Hermógenes. En ambos imaginarios, encontramos una mezcla entre las referencias indígenas autóctonas, las tendencias europea-portuguesas y las demás influencias culturales presentes en cada escenario. Sin embargo, por el hecho de que en Brasil la presencia lusa haya llegado más pronto, la presencia católica se ve más consolidada. Independientemente de esto, las representaciones simbólicas básicas remiten al mismo imaginario primitivo, común a

todas las sociedades tradicionales y remanentes en la actualidad, como comprobamos en nuestros análisis.

Es interesante observar que en la obra de Rosa está constantemente presente la cuestión del bien y del mal como fuerzas antagónicas, siendo el segundo representado por la imagen del demonio y del infierno, heredada de la forma católica de pensamiento diseminada por la zona. Por su parte, en la obra de Couto el mal no se configura a través de un ente, el demonio, sino por la destrucción del vínculo con los antepasados, que deja a la gente desprovista de referencias y sensible a la manifestación del mal dentro de sí. Como vimos, para el pensamiento africano la maldad se manifiesta a través de la hechicería, que representa una herramienta para la realización de un deseo individual vil. Es decir, la crueldad nace dentro de cada individuo y solo se puede manifestar a través de la acción de este mismo ser. Y de hecho, ésta es la conclusión a la que llega Riobaldo al final de su travesía, que la iniquidad es materia humana. En este sentido, tenemos a Kindzu en *Terra sonâmbula*, que parte en busca de la identidad colectiva perdida con la destrucción cultural de su país, y acaba por encontrar también su identidad individual. Esto ocurre al percibir que sólo puede ser y ejercer en el mundo cerca de su hogar, al lado de su familia y de la gente a la que ama, o sea, solo puede vivir en el dominio de lo sagrado. Por otra parte, Riobaldo parte en busca de su identidad individual, cuya cuestión existencial se basa en la duda sobre la existencia del mal, y termina conociendo una verdad universal: la maldad se origina dentro del ser humano. Esto le permite entender que él mismo lleva el mal dentro de sí y, de esta forma, reconoce su indentidad individual mirando hacia el bien. Por otro lado, logra rescatar igualmente la identidad colectiva de la gente *sertaneja*, al tener la revelación de que la crueldad no depende del *sertão*, sino de la forma de vida que cada uno decide construir.

Después de trazar cada uno su trayecto iniciático, en el que descubren las verdades más desoladoras, asimismo indispensables para su transformación en adultos responsables, ambos se topan con dos verdades vinculadas al pensamiento primitivo. Primero el descubrimiento de Kindzu, según el cual la única forma posible de vivir es en lo sagrado, como ejerce el hombre arcaico. Segundo, la revelación de Riobaldo, que la maldad solo existe dentro del ser humano y se manifiesta en el dominio de lo profano, de la misma forma que se cree en las sociedades tradicionales. Por tanto, la determinación de los dominios de lo sagrado y de lo profano se vuelve fundamental en el proceso de recuperación de la identidad. Es decir, es solo a través de la definición de lugar y no-lugar que el hombre moderno y contemporáneo logra reconectarse con su identidad.

De esta forma, entendemos la importancia de las hierofanías representadas en el simbolismo de la naturaleza, que poco a poco van desvelando los misterios iniciáticos hasta la completa formación de los héroes. Esto demuestra igualmente que el imaginario arcaico perdura en nuestros días, aunque mezclado con innumerables referencias y delegado al nivel del inconsciente colectivo. Además, demuestra que se pueden rescatar estas imágenes siempre que hay una crisis. Notamos que las situaciones críticas de ambos escenarios se pueden solucionar por la reconexión con el medio, que se da a través de la re-sacralización de la naturaleza. Esto quiere decir que, a pesar del ambiente moderno, pos-moderno y contemporáneo que se delinea en la actualidad, la mente del hombre sigue respondiendo de la misma forma a los mismos retos, desde siempre, de acuerdo con las estructuras arcaicas del imaginario colectivo heredadas de tiempos inmemoriales.

De esta forma, es evidente la necesidad de reaproximación de la naturaleza como forma de re-sacralización de los lugares profanados por la guerra. Es este acercamiento que permite al hombre reaprender su *modus vivendi* y a partir de esto recuperar su conexión con la tierra, su sentimiento de pertenencia al lugar y, como consecuencia natural de este proceso, se da la reconstrucción de la identidad, tanto individual como colectiva.



## **7. CONSIDERACIONES FINALES**



El trascurso por tan interesantes y diversos parajes en *Terra sonâmbula* de Mia Couto y *Grande sertão: veredas* de João Guimarães Rosa nos demuestra que el pensamiento primitivo está todavía presente en la vida cotidiana del hombre moderno y contemporáneo. La relación de los personajes de las obras con los elementos de la naturaleza nos permite entender cómo se manifiestan las reminiscencias del imaginario arcaico en la actualidad y de qué forma este rescate ayuda a solucionar una situación de crisis. Concluimos que a través de la reconexión con el medio, que se da, sobre todo, con el moldeo de los espacios idílicos, los personajes logran recuperar su sentimiento de pertenencia a su lugar de origen y, de esta forma, restablecer la identidad individual y colectiva. Para aclarar cómo llegamos a esta conclusión, recuperamos algunos puntos fundamentales de nuestro trabajo.

El recorrido teórico que trazamos empieza por la descripción del concepto de símbolo, que es una palabra o imagen que adquiere un significado más allá de lo literal, con un aspecto individual susceptible de diversas interpretaciones. Estos símbolos se originan por acción de los instintos humanos que, con el predominio de la razón en la actualidad, son delegados a un nivel secundario, aunque sigan presentes en la mente y se manifiesten, sobre todo, a través de los sueños. Dichas figuras componen lo que Carl G. Jung llama imaginario colectivo, que es un repositorio de imágenes primordiales universales, que reproducen de forma simbólica las expresiones del instinto. Las manifestaciones del imaginario colectivo son lo que el autor nombra arquetipos, que normalmente se presentan en formas poco definidas que, al pasar por un proceso de concientización, forman parte de los mitos y leyendas. Los mitos, por su parte, se estructuran como relatos de historias fundamentales que representan la manifestación de lo sagrado en el mundo, por la acción de dioses y seres sobrenaturales. Estas historias sirven de modelo a la sociedad que, en todas sus acciones, repite de forma simbólica el acto primordial divino.

A continuación, las teorías de Mircea Eliade demuestran cómo el hombre primitivo se relaciona con lo sagrado, que, para él, se manifiesta a través de hierofanías en las rupturas del espacio, considerado heterogéneo, revelando verdades absolutas. Dichas revelaciones equivalen a la fundación del Cosmos, ocurrida en tiempos inmemoriales, y determinan el Centro del Mundo, lugar sagrado por excelencia, capaz de comunicar con los distintos cosmos y alrededor del cual se orienta toda la acción humana. De esta forma, para el hombre arcaico, la única forma de vivir es en lo sagrado, definiéndose, así, como *homo religiosus* cuya totalidad de las acciones simbolizan la



repetición del acto divino de creación del mundo. En este sentido, se delimita el espacio sagrado, en oposición al profano: mientras el primero es el Cosmos, lugar de manifestación de hierofanías y de transcendencia, el segundo representa el caos.

A partir de esta noción, la naturaleza, como integrante del Cosmos sagrado y parte de la creación divina, está cargada de sacralidad, que se manifiesta en la relación del hombre con sus elementos. El cielo, por su altitud e inaccesibilidad, se establece como lugar de transcendencia absoluta y, por esta razón, es la morada de los dioses. Los fenómenos meteorológicos corresponden a la acción divina en la tierra y, en esta dinámica, el cielo se caracteriza como el gran fecundador y el marido de la madre tierra. Esta, por su parte, se define como la madre universal, la gran nodriza, proveedora de alimentos y morada de los antepasados, y por consiguiente, cuna de la tradición. El agua, por otro lado, simboliza la fuente esencial de la vida, contiene el principio y el fin de todas las formas; además, es un elemento fecundador, purificador y regenerador.

No obstante, estos simbolismos, inherentes al hombre primitivo, asumen un papel ínfimo en la vida del hombre moderno y contemporáneo. La evolución científica y tecnológica impone otras formas de relación con el medio, que acaba por desacralizarse, siendo el hombre actual un ser a-religioso, que vive en el ámbito de lo profano. Según Jung, el intelecto pasa a ocupar el lugar del espíritu; de esta forma, el hombre pierde la identificación inconsciente con los fenómenos naturales y con lo trascendente. Sin embargo, como vimos anteriormente, los instintos continúan a manifestarse de forma involuntaria, sobre todo, en los sueños, lo que revela que el hombre a-religioso es heredero del *homo religiosus*, y que las formas del pensamiento arcaico siguen presentes en nuestro cotidiano.

El análisis de las obras a partir del significado simbólico de los elementos de la naturaleza y de su relación con el hombre corrobora con esta idea. En *Terra sonâmbula* acompañamos la trayectoria iniciática de Kindzu que se inicia, se desarrolla y termina en el mar. Este elemento se muestra como continente de todas las formas y, justamente por esta razón, tiene carácter indefinido de vida y de muerte, característica fundamental para el viaje del protagonista, que no puede dejar huellas en el camino. En el mar Kindzu logra comunicarse con su fallecido padre y conoce a su amada Farida, ambos proveedores de conocimientos importantes en su desarrollo iniciático. Finalmente, encuentra la muerte en el mar, estado que, por la simbología acuática, representa una posibilidad de renacimiento. Las aguas, que se manifiestan igualmente a través del río y de la lluvia, guardan el simbolismo arcaico, representando fertilidad y poder regenerador, a pesar de

que, a veces, la lluvia represente más bien la punición divina. El cielo revela también su simbología, representando, sobre todo, la acción de los dioses en la tierra y la desconexión de los hombres con la tradición, que impide la comunicación con lo divino. Por esta razón, las manifestaciones celestiales simbolizan muchas veces la cólera divina que castiga las faltas de los humanos. La luna y el sol se muestran igualmente con significados simbólicos, representando el ciclo de la vida y la posibilidad de regeneración. La tierra madre, igual que los animales, es el retrato de la violencia y la guerra instaladas en el país y revela por los movimientos simbólicos su descontento con la situación actual y su intento de actuar en beneficio de la gente maltratada. Todos los elementos de la naturaleza muestran actuar al lado de los “buenos”, que intentan salvar a su país y su cultura tradicional.

En *Grande sertão: veredas* encontramos la presencia de los elementos de la naturaleza actuando de forma bastante similar. Riobaldo inicia igualmente su trayecto iniciático en las aguas, con la primera travesía del río São Francisco, que provoca un cambio en su vida. El río tiene una importancia fundamental para el protagonista, que se identifica a sí mismo y a sus amadas con él. Su significado simbólico se presenta como fluidez de la vida, transcurso irreversible e, igualmente, fuerza regeneradora. La lluvia y el viento aparecen frecuentemente simbolizando la cólera divina o, en el caso del segundo, el vehículo del demonio. El cielo representa la influencia divina sobre la tierra, en pro o en contra de los hombres; ya las imágenes del sol y de la luna marcan el tránsito del protagonista entre las fases claras y oscuras y demuestran influir en su destino, posibilitando su regeneración final. Por último la tierra, encarnada por el *sertão*, demuestra igualmente la situación caótica del lugar y asume un papel ambiguo, siendo favorable a los que luchan contra el mal, o bien, incorporando la figura de un verdugo. Esto refuerza que la madre primordial no abandona a sus hijos, de la misma forma que el hombre actual no abandona sus instintos y su vínculo con la naturaleza. Los animales están constantemente presentes con un carácter dudoso que transmite, por un lado, la presencia divina y el amor, como es el caso del pájaro, por ejemplo. Sin embargo, por otro, son vehículo de comunicación con las tinieblas, cuando se trata de animales con connotaciones simbólicas demoníacas.

En ambos escenarios, a pesar de presentarse conflictos de orígenes distintos, encontramos las mismas condiciones precarias, con la presencia de la violencia, del hambre y de enfermedades. Las formas de representación simbólica de la naturaleza son comunes en ambas novelas, lo que demuestra que las imágenes del inconsciente colectivo

salen a la luz en una situación crítica, como es el caso de la guerra que se instala en los dos países.

Los personajes de las historias perfilan el retrato de la gente del lugar: víctima de la guerra, maltratada, abandonada y sin referencias, aunque todavía en lucha por un mundo mejor. Este estado es provocado por la guerra e, igualmente, por el deterioro de las referencias culturales, es decir, la desaparición del *modus vivendi* local. La falta de conocimiento para vivir en la tierra provoca la desvinculación de la gente de su lugar de origen y la desconexión con la naturaleza. La consecuencia es la pérdida de la identidad individual y colectiva, por la imposibilidad de reconocer el lugar donde se vive y la sociedad en la que se integra.

La guerra es provocada por el conflicto entre tradición y modernidad. En Mozambique se desencadena la lucha entre grupos autóctonos en busca del control del país después de la independencia, aunque se mantenga entre ellos la forma de pensar del colono que busca beneficios propios y no colectivos. Esto choca directamente con los valores africanos de comunidad y con la forma tradicional de religión, además de llevar a la explotación de la gente. En el *sertão*, por su parte, el origen del movimiento del *cangaço* es el mismo, es decir, los ricos y poderosos gobernantes y terratenientes intentan implementar avances en la zona para hacerla rentable financieramente, sin buscar ninguna mejora para la gente local. Esta gente, que aprende a vivir en un sitio inhóspito a lo largo de los años, pierde igualmente sus referencias tradicionales y, con ellas, su *modus vivendi* y acaba por ser explotada de la misma forma. El pueblo se compone como un teatro de marionetas sin identidad, manipuladas por los intereses de aquellos que poseen el poder político y financiero.

Es en este contexto que la tierra asume una posición decisiva en la lucha del pueblo por rescatar el vínculo con la cultura ancestral. En la obra de Couto los movimientos simbólicos de la tierra representan la búsqueda del sueño; la capacidad de soñar demuestra la perseverancia en la lucha por un mundo mejor. Además, el sueño genera historias que se pueden contar y pasan a formar parte de la tradición del lugar. En contraposición, la maldad se presenta en la guerra y en la violencia, pero su faceta más cruel se revela en la ruptura del vínculo con los antepasados, o sea, la destrucción de la cultura local; de esta forma, la solución se basa en la recuperación de la conexión con la tierra madre. En el texto de Rosa la tierra, simbolizada por el *sertão*, incorpora la maldad asociándose al mal para vencer el mal, como hace el protagonista. Es decir, el hombre sin parámetros culturales deja brotar en sí la semilla del mal y la tierra demuestra reproducir el

comportamiento humano, lo que demuestra una vez más la conexión entre ellos. La manifestación del mal, en oposición continua al bien, se da no solo en la guerra, sino también por la creencia en el demonio y en la posibilidad de realizar un pacto con él. En este sentido, se hace necesaria una recuperación de la tradición local para la solución del conflicto.

En ambos textos detectamos una trayectoria iniciática trazada por los protagonistas, cumpliendo las etapas de separación, margen y agregación, descritas por el antropólogo Arnold van Gennep, como componentes de los ritos de paso de las sociedades tradicionales. Éste es un indicio más de la pervivencia del imaginario colectivo arcaico en nuestros días. El héroe Kindzu, al final de la novela, logra realizar sus objetivos a través de un sueño, que se presenta como una forma de resignación, dado que justo antes de tenerlo, el protagonista decide volver a casa para reconstruir su familia al darse cuenta de que ésta es la única forma de rescatar a su país. No obstante, es asesinado en el camino. Riobaldo logra vencer la batalla final y regresar a su lugar idílico al lado de su amada, aunque pierda el amor de Diadorim, muerta en la lucha contra el mal. Ambos adquieren conocimientos, hacen descubrimientos y realizan hechos en sus recorridos, que los forman como adultos responsables para actuar en la sociedad.

Durante su jornada, se van configurando espacios que adquieren características de lugar sagrado o lugar profano, sin olvidar los espacios límites, donde normalmente se puede realizar un cambio de situación. En este sentido, se delinean presentaciones idílicas e infernales, correspondientes a la noción de sacralidad o profanidad del espacio. En *Terra sonâmbula* la imagen del lugar idílico se compone por la casa, con su poder trascendente, y la familia, que engloba implícitamente el vínculo con los ancestros, o sea, representa lo sagrado *per se*. Lo profano se presenta en el ambiente bélico, con la presencia de hambre, enfermedades y sufrimiento, por esto se disemina por casi todo el país invadido por la violencia. El espacio límite se configura en el mar como lugar de tránsito, que por su contenido ambiguo, permite la realización del viaje de Kindzu y le conduce en las etapas iniciáticas.

En *Grande sertão: veredas* la noción de lugar idílico *versus* infierno se propone ya en el título de la novela. El *sertão* en sí no se caracteriza como un espacio profano, sino que incorpora la profanidad en algunas ocasiones o lugares específicos, como el escenario de la guerra y el *Liso do Sussuarão*, ambos contextos de muerte y de maldad. El *locus amoenus* es, por exclusión, la *vereda*, lugar de paz y tranquilidad, que para el protagonista guarda el amor y la sacralidad. El *Liso* delimita también un espacio de

margen, si tenemos en cuenta que el protagonista sufre un cambio al cruzarlo. De esta forma, la noción espacial que delimita el concepto de lugar – sagrado – y no-lugar – profano –, determina el núcleo de la búsqueda de los protagonistas ya que luchan contra la idea de “infierno”, continente del mal, y resuelven sus cuestiones existenciales a través de la recuperación del espacio idílico.

En este proceso se recupera igualmente la noción de mito, cuya creencia sirve como arma que anima a los protagonistas en la batalla contra el mal. Para Kindzu, el mito se compone en la imagen de los guerreros *naparama*, sobre los cuales no sabe mucho, ni tampoco está seguro de su existencia. Independientemente de esto, ellos se configuran como una figura mítica, al proponer un modelo ejemplar en la lucha contra la violencia. La composición de este ejemplo se basa en los modelos de las narraciones mitológicas de las sociedades tradicionales. Ya para Riobaldo, la imagen mítica se configura como el demonio en sí, la incorporación del mal, con el que se puede asociar para lograr sus objetivos; figura que compone igualmente un modelo ejemplar, aunque demuestre cómo no se debe proceder. Es obvia la herencia del catolicismo *sertanejo* en esta representación del mal. A pesar de pertenecer a distintos orígenes e incorporar formas diferentes, la estructura mitológica está innegablemente presente, reforzando la permanencia del pensamiento arcaico en la actualidad.

La representación del mal se da igualmente de formas distintas en cada uno de los escenarios. En el texto de Couto el mal se incorpora en la violencia y la guerra, cuya consecuencia es la pérdida del vínculo con los antepasados, que genera la muerte de la tierra, o sea, el mal absoluto. Por otro lado, en el texto de Rosa el mal se define en la figura de un ente, el diablo, al que se debe vencer para acabar con la guerra. El mal, independientemente de la forma como se presenta, encuentra libertad de acción cuando surge el conflicto entre la tradición y la modernidad. En el escenario de Couto, el protagonista pierde el vínculo con la cultura ancestral y, con él, la identidad colectiva; en el de Rosa, el héroe no reconoce su identidad individual por no sentirse perteneciente a ningún sitio.

Después de realizar sus recorridos, ambos encuentran la misma verdad universal: la maldad es contenido humano y se manifiesta en el dominio de lo profano. Asimismo, Kindzu recupera no solo la identidad colectiva, sino también la individual, al percibir que la única forma de vivir y de vencer el mal es regresar al seno familiar, asumiendo un papel responsable en la sociedad. Riobaldo, por su parte, resuelve su duda existencial y a la vez, encuentra la identidad colectiva cuando se da cuenta que el *sertão* como lugar no contiene

la maldad en sí. Concluimos, de esta forma, que es fundamental la presencia de los resquicios del pensamiento primitivo en la actualidad, que actúan en el proceso de elaboración de los ideales de lugar y no-lugar. Es esto lo que permite al individuo vincularse al espacio en el que vive y a través de este sentimiento de pertenencia, reconocer la identidad colectiva de su pueblo; al mismo tiempo, a través de la identificación de su rol en la sociedad, se desarrolla la identidad individual. Couto y Rosa nos proporcionan un viaje de rara belleza por rincones recónditos en los que el hombre puede todavía encontrar el amor y la paz en el vínculo profundo con la naturaleza.



## **8. CONSIDERAÇÕES FINAIS**





O transcurso por tão interessantes e diversas paisagens em *Terra sonâmbula* de Mia Couto e *Grande sertão: veredas* de João Guimarães Rosa mostra-nos que o pensamento primitivo ainda está presente na vida cotidiana do homem moderno e contemporâneo. A relação das personagens das obras com os elementos da natureza permite-nos entender como as reminiscências do imaginário arcaico se manifestam na atualidade e de que forma este resgate ajuda a solucionar uma situação de crise. Concluímos que através da reconexão com o meio, que se dá sobretudo pelo delineio dos espaços idílicos, as personagens conseguem recuperar o seu sentimento de pertencimento ao seu lugar de origem e, desta forma, restabelecer a identidade individual e coletiva. Para esclarecer como chegamos a esta conclusão, recuperamos alguns pontos fundamentais do nosso trabalho.

O percurso teórico que traçamos começa pela descrição do conceito de símbolo, que é uma palavra ou imagem que adquire um significado além do literal, com um aspecto individual passível de diversas interpretações. Estes símbolos originam-se por ação dos instintos humanos que, com o prevalecimento da razão na atualidade, são delegados a um nível secundário, no entanto, continuam presentes na mente e se manifestam, sobretudo, através dos sonhos. Tais figuras compõem o que Carl C. Jung chama imaginário coletivo, que é um repositório de imagens primordiais universais, que reproduzem de forma simbólica as expressões do instinto. As manifestações do imaginário coletivo são o que o autor nomeia arquétipos, que normalmente se apresentam em formas pouco definidas que, ao passar por um processo de conscientização, vão fazer parte dos mitos e lendas. Os mitos, por outro lado, estruturam-se como relatos de histórias fundamentais que representam a manifestação do sagrado no mundo pela ação dos deuses e seres sobrenaturais. Estas histórias servem de modelo para a sociedade, que, em todas as suas ações, repete de forma simbólica o ato primordial divino.

A continuação, as teorias de Mircea Eliade demonstram como o homem primitivo se relaciona com o sagrado, que, para ele, manifesta-se através de hierofanias nas rupturas do espaço, considerado heterogêneo, revelando verdades absolutas. Tais revelações equivalem à fundação do Cosmos, ocorrida em tempos imemoriais e determinam o Centro do Mundo, lugar sagrado por excelência, capaz de comunicar com os diferentes cosmos e ao redor do qual se orienta toda a ação humana. Desta forma, para o homem arcaico, a única forma de viver é no sagrado, definindo-se assim como *homo religiosus*, cuja totalidade das ações simboliza a repetição do ato divino de criação do mundo. Neste sentido, delimita-se o espaço sagrado, em oposição ao profano: enquanto o primeiro é o

Cosmos, lugar de manifestação de hierofanias e de transcendência, o segundo representa o caos.

A partir dessa noção, a natureza, como integrante do Cosmos sagrado e parte da criação divina, está carregada de sacralidade, que se manifesta na relação do homem com os seus elementos. O céu, pela sua altitude e inacessibilidade, estabelece-se como lugar de transcendência absoluta e, por esta razão, é a morada dos deuses. Os fenômenos meteorológicos correspondem à ação divina na terra e, nesta dinâmica, o céu caracteriza-se como o grande fecundador e o marido da mãe terra. Esta, por outro lado, define-se como a mãe universal, a grande ama-de-leite, fornecedora de alimentos e casa dos antepassados, e por consequência, berço da tradição. A água simboliza a fonte essencial da vida, contém o princípio e o fim das todas as formas, além disso, é um elemento fertilizador, purificador e regenerador.

Não obstante, esses simbolismos, inerentes ao homem primitivo, assumem um papel ínfimo na vida do homem moderno e contemporâneo. A evolução científica e tecnológica impõe outras formas de relação com o meio, que acaba por se de-sacralizar, sendo o homem atual um ser a-religioso, que vive no âmbito do profano. Segundo Jung, o intelecto passa a ocupar o lugar do espírito, desta forma, o homem perde a identificação inconsciente com os fenômenos naturais e com o transcendente. No entanto, os instintos continuam a se manifestar de forma involuntária, sobretudo, nos sonhos, o que revela que o homem a-religioso é herdeiro do *homo religiosus* e que as formas do pensamento arcaico continuam a se apresentar no nosso cotidiano.

A análise das obras a partir do significado simbólico dos elementos da natureza e da sua relação com o homem comprova esta ideia. Em *Terra sonâmbula* acompanhamos a trajetória iniciática de Kindzu que começa, se desenvolve e termina no mar. Este elemento mostra-se como continente de todas as formas e, exatamente por esta razão, tem caráter indefinido de vida e de morte, característica fundamental para a viagem do protagonista, que não pode deixar rastros no caminho. No mar, Kindzu consegue comunicar-se com o espectro de seu pai e com a sua amada Farida, ambos fonte de conhecimentos importantes para o seu desenvolvimento iniciático. Finalmente, encontra a morte no mar, estado que, pela simbologia aquática, representa uma possibilidade de renascimento. As águas, que se manifestam igualmente através do rio e da chuva, mostram guardar um simbolismo arcaico, representando fertilidade e poder regenerador, apesar de que, às vezes, a chuva tenda a representar mais a punição divina. O céu revela também a sua simbologia, representando, sobretudo a ação dos deuses na terra e a

desconexão dos homens com a tradição, que impede a comunicação com o divino. Por esta razão, as manifestações celestiais simbolizam muitas vezes a cólera divina, que pune as faltas dos humanos. A lua e o sol mostram-se igualmente com significados simbólicos, representando o ciclo da vida e a possibilidade de regeneração. A terra mãe, assim como os animais, é o retrato da violência e a da guerra instaladas no país e revela, pelos movimentos simbólicos, o seu descontentamento com a situação atual e a sua tentativa de agir em prol do povo maltratado. Todos os elementos da natureza mostram atuar ao lado dos “bons”, que tentam salvar o seu país e a sua cultura tradicional.

Em *Grande sertão: veredas* encontramos a presença dos elementos da natureza atuando de forma bastante similar. Riobaldo também começa o seu trajeto iniciático nas águas, com a primeira travessia do rio São Francisco, que provoca uma mudança na sua vida. O rio tem uma importância fundamental para o protagonista, que se identifica a si mesmo e às suas amadas com ele. O seu significado simbólico apresenta-se como fluidez da vida, transcurso irreversível e, igualmente, força regeneradora. A chuva e o vento aparecem frequentemente simbolizando a cólera divina ou, no caso do segundo, o veículo do demônio. O céu representa a influência divina sobre a terra, a favor ou contra os homens; já as imagens do sol e da lua marcam o trânsito do protagonista entre as fases claras e escuras e demonstram influenciar o seu destino possibilitando a sua regeneração final. Por último a terra, incorporada pelo sertão, demonstra também a situação caótica do lugar e assume um papel ambíguo, sendo por vezes favorável aos que lutam contra o mal e, em outros casos, incorporando a figura de carrasco. Isto comprova que a mãe primordial não abandona os seus filhos, da mesma forma que o homem atual não abandona os seus instintos e o seu vínculo com a natureza. Os animais estão constantemente presentes com um caráter duvidoso que transmite, por um lado, a presença divina e o amor, como é o caso do pássaro, por exemplo. No entanto, por outro, são veículo de comunicação com as trevas, quando se trata de animais com tendências simbólicas demoníacas.

Em ambos os cenários, apesar de se apresentarem conflitos de diferentes origens, encontramos as mesmas más condições, com a presença da violência, da fome e de doenças. As formas de representação simbólica da natureza são comuns em ambos os romances, o que demonstra que as imagens do inconsciente coletivo vêm à tona numa situação crítica, como é o caso da guerra que se instala nos dois países.

As personagens das histórias delineiam o retrato do povo do lugar: vítima da guerra, maltratado, abandonado e sem referências, no entanto, ainda na luta por um

mundo melhor. Este estado é provocado pela guerra e também pela deterioração das referências culturais, quer dizer, o desaparecimento do *modus vivendi* local. A falta de conhecimento para viver na terra causa a desvinculação do povo do seu lugar de origem e a desconexão com a natureza. A consequência é a perda da identidade individual e coletiva, pela impossibilidade de se reconhecer o lugar onde se vive e a sociedade em que se integrara.

A guerra é provocada pelo conflito entre tradição e modernidade. Em Moçambique desencadeia-se a luta entre dois grupos autóctones em busca do controle do país depois da independência, no entanto, mantém-se entre eles a forma de pensar do colono que visa benefícios próprios e não coletivos. Isto vai diretamente de encontro aos valores africanos de comunidade e da forma tradicional de religião, além de levar à exploração do povo. No sertão, por outro lado, a origem do movimento do cangaço é a mesma, ou seja, os ricos e poderosos governantes e fazendeiros tentam implementar avanços na região para a fazer financeiramente rentável, não obstante, não visam melhorias para a população local. Este povo, que aprende a viver num lugar inóspito ao longo dos anos, perde igualmente as suas referências tradicionais e, com elas, o seu *modus vivendi* e acaba por ser explorada de mesma forma. O povo compõe um teatro de marionetes sem identidade, manipuladas pelos interesses daqueles que possuem o poder político e financeiro.

É neste contexto que a terra assume uma posição decisiva na luta do povo para resgatar o vínculo com a cultura ancestral. Na obra de Couto os movimentos simbólicos da terra representam a busca do sonho; a capacidade de sonhar demonstra a perseverança na luta por um mundo melhor. Além disso, o sonho gera histórias que se podem contar e passam a fazer parte da base da tradição do lugar. Em oposição, a maldade apresenta-se na guerra e na violência, a sua faceta mais cruel revela-se na ruptura do vínculo com os antepassados, ou seja, na destruição da cultura local, desta forma, a solução baseia-se na recuperação da conexão com a terra mãe. No texto de Rosa a terra, simbolizada pelo sertão, incorpora a maldade, associando-se ao mal para vencer o mal, como faz o protagonista. Quer dizer, o homem sem parâmetros culturais deixa brotar em si a semente do mal e a terra demonstra reproduzir o comportamento humano, o que comprova uma vez mais a conexão entre eles. A manifestação do mal, em oposição contínua ao bem, dá-se não somente na guerra, mas também na crença no demônio e na possibilidade de realizar um pacto com ele. Neste sentido, faz-se necessária a recuperação da tradição local para a solução do conflito.

Em ambos os textos detectamos uma trajetória iniciática traçada pelos protagonistas, cumprindo as etapas de separação, margem e agregação, descritas pelo antropólogo Arnold van Gennep, como componente dos ritos de passagem das sociedades tradicionais. Este é mais um indício da reminiscência do imaginário coletivo arcaico nos nossos dias. O herói Kindzu ao final do romance consegue realizar os seus objetivos através de um sonho que se apresenta como uma forma de resignação, isto porque, exatamente antes de o ter, o protagonista decide voltar para casa para reconstruir a sua família, ao perceber que esta é a única forma de resgatar o seu país. No entanto, é assassinado no caminho. Já Riobaldo, consegue vencer a batalha final e regressar ao seu idílio ao lado da sua amada, no entanto, perde o amor de Diadorim, morta na luta contra o mal. Ambos adquirem conhecimentos, fazem descobrimentos e realizam feitos nos seus percursos que os formam como adultos responsáveis para atuar na sociedade.

Durante a sua jornada, vão-se configurando espaços que adquirem características de lugar sagrado ou lugar profano, sem esquecer os espaços limite, onde normalmente se pode realizar uma mudança de estado. Neste sentido, delineiam-se representações idílicas e infernais, correspondentes à noção de sacralidade ou profanidade do espaço. Em *Terra sonâmbula* a imagem do idílio compõe-se pela casa, com o seu poder transcendente, e pela família, que engloba implicitamente o vínculo com os ancestrais, ou seja, representa o sagrado *per se*. O profano apresenta-se no ambiente bélico, com a presença da fome, de doenças e sofrimento, por isso, dissemina-se por quase todo o país invadido pela violência. O espaço limite compõe-se no mar como lugar de trânsito, que pelo seu conteúdo ambíguo, permite a realização da viagem de Kindzu e o conduz nas etapas iniciáticas.

Em *Grande sertão: veredas* a noção de idílio *versus* inferno propõe-se já no título do romance. O sertão em si não caracteriza um espaço profano, o que ocorre é a incorporação da profanidade pelo lugar em algumas ocasiões ou locais específicos, como o cenário da guerra e o *Liso do Sussuarão*, ambos contextos de morte e maldade. O *locus amoenus* compõe-se, por exclusão, à *vereda*, lugar de paz e tranquilidade, que para o protagonista guarda o amor e a sacralidade. O *Liso* delimita também um espaço de margem, tendo em conta que o protagonista sofre uma mudança ao cruzá-lo. Desta forma, a noção espacial que delimita o conceito de lugar – sagrado – e não lugar – profano –, determina o cerne da busca existencial dos protagonistas que lutam contra a ideia de “inferno”, continente do mal, e resolvem as suas questões existenciais através da recuperação do idílio.

Neste processo, recupera-se também a noção de mito, cuja crença serve como arma que anima os protagonistas na batalha contra o mal. Para Kindzu, o mito compõe-se na imagem dos guerreiros *naparama*, sobre os quais não sabe muito, nem tem certeza da sua existência. Independentemente disto, eles configuram-se como uma figura mítica ao propor um modelo exemplar na luta contra a guerra. A composição deste modelo baseia-se nos modelos das narrativas mitológicas das sociedades tradicionais. Já para Riobaldo, a imagem mítica configura-se como o demônio em si, a incorporação do mal, com quem se pode associar para conquistar os seus objetivos, figura que compõe também um modelo exemplar, ainda que demonstre como não se deve proceder. A herança do catolicismo sertanejo é óbvia nesta representação do mal. Apesar de pertencer a diferentes origens e incorporar formas distintas, a estrutura mitológica está inegavelmente presente, reforçando a permanência do pensamento arcaico na atualidade.

A representação do mal dá-se igualmente de formas diferentes em cada um dos cenários. No texto de Couto o mal incorpora-se na violência e na guerra, cuja consequência é a perda dos vínculos com os antepassados, que gera a morte da terra, ou seja, o mal absoluto. Por outro lado, no texto de Rosa o mal representa-se na figura de um ente, o diabo, quem se deve vencer para acabar com a guerra. O mal, independentemente da forma como se apresenta, encontra espaço de ação quando surge o conflito entre a tradição e a modernidade. No cenário de Couto, o protagonista perde o vínculo com a cultura ancestral e, com ele, a identidade coletiva; no de Rosa, o herói não reconhece a sua identidade individual por não se sentir pertencente a nenhum lugar.

Depois de realizar os seus percursos, ambos encontram a mesma verdade universal: a maldade é matéria humana e manifesta-se no domínio do profano. Além disso, Kindzu recupera não somente a identidade coletiva, mas também a individual, ao perceber que a única forma de viver e de vencer o mal é regressar ao seio familiar, assumindo um papel responsável na sociedade. Riobaldo, por outro lado, resolve a sua dúvida existencial e, ao mesmo tempo, encontra a identidade coletiva quando percebe que o lugar sertão não contém a maldade em si.

Concluimos, desta forma, que a presença dos resquícios do pensamento primitivo na atualidade é fundamental por atuarem no processo de elaboração dos ideais de lugar e não-lugar. É isto o que permite ao indivíduo vincular-se ao espaço em que vive e através da identificação do seu rol na sociedade, desenvolvendo a sua identidade individual. Couto e Rosa proporcionam-nos uma viagem de rara beleza por rincões recônditos nos que o homem pode ainda encontrar o amor e a paz no vínculo com a natureza.

## **9. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS**





## 9.1. De los autores

- COUTO, Mia. *A varanda do frangipani*. Maputo: Ndjira, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Cada homem é uma raça*. Lisboa: Caminho, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Cronicando*. Lisboa: Caminho, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Estórias abensonhadas*. Lisboa: Caminho, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Jesusalém*. Alfragide: Caminho, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Na berma de nenhuma estrada*. Lisboa: Caminho, 2003.
- \_\_\_\_\_. *O fio das missangas*. Lisboa: Caminho, 2004.
- \_\_\_\_\_. *O outro pé da sereia*. Lisboa: Caminho, 2006.
- \_\_\_\_\_. *O último voo do flamingo*. Lisboa: Caminho, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Terra sonâmbula*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Venenos de Deus, remédios do Diabo: as incuráveis vidas de Vila Cacimba*. Maputo: Ndjira, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Vozes anoitecidas*. Lisboa: Caminho, 1999.

- ROSA, João Guimarães. *Ave, palavra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Estas estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Corpo de baile*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1980.
- \_\_\_\_\_. *Noites do sertão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Record, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Tutaméia: terceiras histórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

## 9.2. Crítica

### JOÃO GUIMARÃES ROSA

- ABDALA JUNIOR, Benjamin. *De vôos e ilhas: literatura e comunitarismos*. Cotia: Ateliê, 2003.

- ADÓNIAS FILHO (Org.). *Guimarães Rosa*. Lisboa: Instituto Luso-Brasileiro, 1969.
- AGUIAR, Flávio Wolf de. *João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- ARROYO, Leonardo. *A cultura popular em Grande sertão, veredas: filiações e sobrevivências tradicionais, algumas vezes eruditas*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1984.
- BOLLE, Willi. *Fórmula e fábula: teste de uma gramática narrativa, aplicada aos contos de Guimarães Rosa*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1973.
- \_\_\_\_\_. *Grandesertão.br: o romance de formação do Brasil*. São Paulo: Duas Cidades: Editora 34, 2004.
- CALLADO, Antonio. *Depoimentos sobre João Guimarães Rosa e sua obra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- CÂNDIDO, Antônio. *El hombre los contrarios*. In: *El mundo mágico de João Guimarães Rosa*. Revista de Cultura Brasileña. Madrid: Embajada de Brasil en Madrid, 2007, p. 59-60.
- CASTRO, Silvio. *João Guimarães Rosa e a modernidade brasileira*. In: *História da literatura brasileira*. Traducción mía. Lisboa: Publicações Alfa, 1999, v. 3.
- CHAVES, Rita. *Guimarães Rosa: do sertão às savanas*. In: *Revista Ângulo*, n. 115, FATEA. Lorena, 2008, p 136-143.
- COELHO, Nelly Novais & VERSIANI, Ivana. *Guimarães Rosa: dois estudos*. São Paulo: Quíron, 1975.
- COUTINHO, Eduardo de Faria. *Em busca da terceira margem: ensaios sobre O Grande sertão: veredas*. Salvador, Bahia: Fundação Casa de Jorge Amado, 1993.
- \_\_\_\_\_. (Org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

CRISTÓVÃO, Fernando. In: *História da literatura brasileira*. Lisboa: Publicações Alfa, 1999, v. 2.

DUARTE, Lélia Parreira & ALVES, Maria Teresa Abelha (Orgs.): *Outras margens: estudos da obra de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

DUARTE, Lélia Parreira (Org.). *Veredas de Rosa*. Belo Horizonte: PUC Minas, 2000.

FANTINI, Marli. *Guimarães Rosa: fronteiras, margens, passagens*. São Paulo: Senac, 2004.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore. *Um lugar do tamanho do mundo: tempos e espaços da ficção em João Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

HANSEN, João Adolfo. *A ficção da literatura em grande sertão: veredas*. São Paulo: Hedra, 2000.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *Gatos de outro saco: ensaios críticos*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

\_\_\_\_\_. *Mínima mímica: ensaios sobre Guimarães Rosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

\_\_\_\_\_. *As formas do falso: ensaios sobre Guimarães Rosa*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

\_\_\_\_\_. *Mitológica rosiana*. São Paulo: Editora Ática, 1978.

GARBUGLIO, José Carlos. *O mundo movente de Guimarães Rosa*. São Paulo: Ática, 1972.

LIMA, Deise Dantas. *Encenações do Brasil rural em Guimarães Rosa*. Niterói, RJ: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2001.

LOPES, Paulo César Carneiro. *Utopia cristã no sertão mineiro: uma leitura de "A hora e vez de Augusto Matraga" de João Guimarães Rosa*. Petrópolis: Vozes, 1997.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. *O Léxico de Guimarães Rosa*. São Paulo: Edusp, 2001.

PACHECO, Ana Paula. *Lugar do mito: narrativa e processo social nas Primeiras estórias de Guimarães Rosa*. São Paulo: Nankin, 2006.

PAZ-ANDRADE, Valentin. *A galeguidade na obra de Guimarães Rosa*. Tradução Paulo Rónai. São Paulo: Difel, 1983.

PROENÇA, M. Cavalcanti. *Trilhas no grande sertão*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1958.

ROCHA, Luiz Otávio Savassi. *João Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Imprensa da UFMG, 1981.

RONCARI, Luiz. *Brasil de Rosa: mito e história no universo rosiano: o amor e o poder*. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

ROSENFELD, Kathrin. *Os descaminhos do demo*. Rio de Janeiro/São Paulo: Imago/Edusp, 1993.

\_\_\_\_\_. *Grande sertão: veredas: roteiro de leitura*. São Paulo: Ática, 1992.

SECCHIN, Antonio Carlos (Org.). *Veredas no sertão*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

SPERBER, Suzi Frankl. *Caos e cosmos: leituras de Guimarães Rosa*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1976.

\_\_\_\_\_. *Guimarães Rosa: signo e sentimento*. São Paulo: Editora Ática, 1982.

\_\_\_\_\_. *Identidade e alteridade: conceitos, relações e a prática literária*. Campinas, SP: UNICAMP/IEL, 2008.

SIMÕES, Irene Gilberto. *Guimarães Rosa: as paragens mágicas*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

SCHWARZ, Roberto. *A sereia e o desconfiado: ensaios críticos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

VALENTE, Luiz Fernando. *Mundivivências: leituras comparativas de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

## **MIA COUTO**

ABDALA JUNIOR, Benjamin. *Literaturas de língua portuguesa: marcos e marcas*. São Paulo: Arte & Ciência, 2007.

AFONSO, Maria Fernanda. *O conto moçambicano: escritas pós-coloniais*. Lisboa: Caminho, 2004.

ANGIUS, Fernanda & ANGIUS, Mateo. *Mia Couto: o desanoitecer da palavra: estudo, selecção de textos inéditos e bibliografia anotada de um autor moçambicano*. Praia-Mindelo: Embaixada de Portugal-Centro Cultural Português, 1998.

CAVACAS, Fernanda. *Mia Couto: acrediteísmos*. Lisboa: Mar Além, 2001.

\_\_\_\_\_. *Mia Couto: brinciação vocabular*. Lisboa: Mar Além, 1999.

\_\_\_\_\_. *Mia Couto: pensatemplos e improvérbios*. Lisboa: Mar Além, 2000.

CHABAL, Patrick. *Vozes moçambicanas: literatura e nacionalidade*. Lisboa: Vega, 1994.

CHAVES, Rita de Cássia Natal. *Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

\_\_\_\_\_. *Contos africanos: dos países de língua portuguesa*. São Paulo: Ática, 2009.

\_\_\_\_\_. *Marcas da diferença: as literaturas africanas de língua portuguesa*. São Paulo: Alameda, 2006.

CURY, Maria Zilda & FONSECA, Maria Nazareth. *Mia Couto espaços ficcionais*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

FRATICELLI, Barbara. *Lengua portuguesa, alma africana: el caso de Mia Couto*. *Revista de Filología Românica*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, n. 19, 2002, p. 183-192.

LARANJEIRA, Pires. *Mia Couto e as literaturas africanas de língua portuguesa*. *Revista de Filología Românica*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Anejo 2, 2001, p. 185-205.

LABAN, Michel. *Moçambique: encontro com escritores*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1998, 3 vol.

LEITE, Ana Mafalda. *Literaturas africanas e formulações pós-coloniais*. Lisboa: Edições Colibri, 2003.

\_\_\_\_\_. *Oralidades & escritas nas literaturas africanas*. Lisboa: Colibri, 1998.

MAQUÊA, Vera. *Entrevista com Mia Couto*. *Revista Via Atlântica*. São Paulo: Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, n. 8, São Paulo, 2005, p. 205-217.

MENDONÇA, Fátima. *Literaturas Emergentes, Identidades e Cânone*. In: Calafate Ribeiro, Margarida & Meneses, Maria Paula (Orgs). *Moçambique das palavras escritas*. Porto: Afrontamento, p. 19-34.

### 9.3. Obras de carácter general

ALMEIDA, José Maurício Gomes de. *A tradição regionalista no romance brasileiro, 1857-1945*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

ÁLVAREZ MÉNDEZ, Natalia. *Espacios narrativos*. León: Universidad de León, Secretariado de Publicaciones y Medios Audiovisuales, 2002.

APPIAH, Kwame Anthony. *Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.

ARINOS DE MELO FRANCO, Afonso. *Pelo sertão*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura occidental*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da sobremodernidade*. Tradução Miguel Serras Pereira. Lisboa: 90º, 2005.

AZEVEDO, Fernando de. *A cultura brasileira: introdução ao estudo da cultura no Brasil*. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 1943.

BACHELARD, Gastón. *El agua y los sueños*. Traducción Ida Vitale. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1978.

\_\_\_\_\_. *El aire y los sueños: ensayo sobre la imaginación del movimiento*. Traducción Ernestina de Champourcin. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2003.

\_\_\_\_\_. *La poética del espacio*. Traducción Ernestina de Champourcin. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1983.

\_\_\_\_\_. *La tierra y las ensoñaciones del reposo: ensayo sobre las imágenes de la intimidad*. Traducción Rafael Segovia. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2006.

\_\_\_\_\_. *La tierra y los ensueños de la voluntad*. Traducción Beatriz Murillo Rosas México, D.F.: Fondo de Cultura económica, 1996.



BASTIDE, Roger. *As religiões africanas no Brasil: contribuição a uma sociologia das interpenetrações de civilizações*. Tradução Maria Eloísa Capellato. São Paulo: Pioneira, 1989.

\_\_\_\_\_. *Brasil: terra de contrastes*. Tradução Maria Isaura Pereira Queiroz. São Paulo: Difel, 1976.

\_\_\_\_\_. *Le sacré sauvage et autres essais*. Paris: Payot, 1975.

BHABHA, Homi K. *El lugar de la cultura*. Traducción César Aira. Buenos Aires: Manantial, 2002.

BENJAMIN, Walter. *Imaginación y sociedad*. Traducción Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, D.L. 1988.

\_\_\_\_\_. *Obras escolhidas, I: Magia, técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BOSI, Alfredo. *Cultura brasileira: temas e situações*. São Paulo: Ática, 2006.

\_\_\_\_\_. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

\_\_\_\_\_. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.

\_\_\_\_\_. *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 2002.

\_\_\_\_\_. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Memória do sagrado: estudos de religião e ritual*. São Paulo: Edições Paulinas, 1985.

\_\_\_\_\_. *Os deuses do povo: um estudo sobre a religião popular*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

BRANDÃO, Luis Alberto. *Espaço literário e suas expansões*. *Aletria* – Revista de estudos de literatura. Belo Horizonte, v. 15, jan./jun., 2007, p. 207-220.

CAILLOIS, Roger. *O homem e o sagrado*. Tradução Geminiano Cascais Franco. Lisboa: Ed. 70, 1988.

CALAZANS, J. L. *Do sertão: versos, canções, toadas, emboladas e anedoctas*. São Paulo: Comp. Editora Nacional, 1928.

CALAFATE RIBEIRO, Margarida & MENESES, Maria Paula (Orgs). *Moçambique das palavras escritas*. Porto: Afrontamento, 2008.

CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*. Tradução Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1995.

CÂNDIDO, Antônio. *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

\_\_\_\_\_. *Iniciação à literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.

\_\_\_\_\_. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

\_\_\_\_\_. *O direito à literatura e outros ensaios*. Coimbra: Angelus Novus Editora, 2004.

\_\_\_\_\_. *Tese e antítese*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.

CARNEIRO, Edison. *Dinâmica do folclore*. Rio de Janeiro: Editôra Civilização Brasileira, 1965.

\_\_\_\_\_. *Religiões negras: notas de etnografia religiosa*. Rio de Janeiro, RJ: Civilização Brasileira, 1981.

CARVALHAL, Tânia & COUTINHO, Eduardo (Orgs.). *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Civilização e cultura: pesquisas e notas de etnografia geral*. Rio de Janeiro: Global, 2004.

\_\_\_\_\_. *Dicionário do folclore brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1988.

\_\_\_\_\_. *Geografia dos mitos brasileiros*. Rio de Janeiro: Livraria J. Olympio Editora, 1976.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac & Naif, 2002.

CASTRO, Eduardo Viveiros de & CUNHA, Manuela Carneiro da (Orgs.). *Amazônia: etnologia e história indígena*. São Paulo: NHII-USP, FAPESP, 1993.

CASTRO, Silvio. *História da literatura brasileira*. Lisboa: Alfa, 1999, 3 vol.

CHEVALIER, Jean (dir.). *Diccionario de los símbolos*. Traducción Manuel Silvar y Arturo Rodriguez. Barcelona: Herder, 1986.

CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*, Madrid: Siruela 2006.

COELHO NETTO, Henrique. *Sertão*. Pôrto: Livraria Lello, 1933.

CORRÊA, Sonia & HOMEM, Eduardo. *Moçambique: primeiras machambas*. Rio de Janeiro: Margem, 1977.

CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

DAVIDSON, Basil. *À descoberta do passado de África*. Lisboa: Sá da Costa, 1981.  
\_\_\_\_\_. *Os africanos: uma introdução à sua história cultural*. Lisboa: Ed. 70, 1981.

DIAS, Jorge. *Os Macondes de Moçambique*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1998

DIÉGUES JÚNIOR, Manuel. *Etnias e culturas no Brasil*. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército Editora, 1980.

\_\_\_\_\_. *Regiões culturais do Brasil*. Rio de Janeiro: Centro Brasileiro de Pesquisas Educacionais, INEP, Ministério da Educação e Cultura, 1960.

DURHAM, Eunice Ribeiro. *A dinâmica da cultura: ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

DURKHEIM, Émile. *As formas elementares da vida religiosa: o sistema totêmico na Austrália*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

ELIADE, Mircea. *Aspectos del mito*. Traducción Luis Gil Fernández. Barcelona: Paidós, 2000.

\_\_\_\_\_. *El mito del eterno retorno: arquetipos y repetición*. Madrid: Alianza, 1989.

\_\_\_\_\_. *Imágenes y símbolos: Ensayos sobre el simbolismo mágico-religioso*. Traducción Carmen Castro. Madrid: Taurus, 1983.

\_\_\_\_\_. *Mito y realidad*. Traducción Luis Gil. Barcelona: Kairós, 1999.

\_\_\_\_\_. *Lo sagrado y lo profano*. Traducción Luis Gil. Madrid: Labor, 1988.

\_\_\_\_\_. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. Tradução Rogério Fernandes. Lisboa: Livros do Brasil, D.L. 1975.

\_\_\_\_\_. *Tratado de historia de las religiones*. Traducción A. Medinaveitia. Madrid: Cristiandad, 1988.

FANON, Franz. *Os condenados da terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

FERREIRA, António Rita. *Povos de Moçambique: história e cultura*. Porto: Afrontamento, 1975.

FONSECA, Maria Nazareth & MOREIRA, Terezinha Taborda. *Panorama das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa*. Scripta - Revista do Programa de Pós-graduação em Letras e do Centro de estudos Luso-afro-brasileiros, Belo Horizonte, v. 3, n. 16, p. 20-60, 2003.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala: Introdução à história da sociedade patriarcal no Brasil*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

\_\_\_\_\_. *Sobrados e mocambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano*. São Paulo: Global, 2004.

FRY, Peter (Org.). *Moçambique: ensaios*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.

FRY, Peter. *A persistência da raça: ensaios antropológicos sobre o Brasil e a África Austral*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

GARCIA, José Manuel. *Religiões antigas de Portugal: aditamentos e observações às Religiões da Lusitânia de J. Leite de Vasconcelos*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1991.

GARCÍA GUAL, Carlos. *Diccionario de mitos*. Barcelona: Planeta, 1997.

GEFFRAY, Christian. *A causa das armas: antropologia da guerra contemporânea em Moçambique*. Porto: Afrontamento, 1991.

GIRARD, René. *La violence et le sacré*. Milau: Librairie Arthème Fayard, 2010.

GUILLÉN, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica, D.L. 1985.

GULLÓN, Ricardo. *Espacio y novela*. Barcelona: Antoni Bosch, 1980.

HAMILTON, Russell. *A literatura dos PALOP e a Teoria Pós-colonial*. *Revista Via Atlântica*. São Paulo: Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, n. 3, São Paulo, 1999, p. 12-22.

\_\_\_\_\_. *Literatura africana, literatura necessária*. Luanda: Instituto Nacional do Livro e do Disco, 1981.

HOLLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. Brasília: Unb, 1963.

INIESTA, Ferran. *Bajo la Cruz del Sur: religión, comercio y guerra en el Canal de Mozambique (900 a 1700 d.C)*. Hospitalet de Llobregat: Sendai, D. L., 1993.

\_\_\_\_\_. *La frontera ambigua: tradición y democracia en África*. Barcelona: Bellaterra, 2007.

JOLLES, André. *Formas simples: legenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso, memorável, conto, chiste*. São Paulo: Cultrix, 1976.

JUNG, Carl Gustav. *El hombre y sus símbolos*. Traducción Luis Escolar Bareño. Barcelona: Caralt, 1995.

\_\_\_\_\_. *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Traducción Miguel Murmis. Barcelona: Paidós, 1970.

JUNOD, Henri Alexandre. *Cantos e contos dos Rongas*. Tradução e notas de Leonor Correia de Matos. Maputo: Instituto de Investigação Científica de Moçambique, 1975.

\_\_\_\_\_. *Usos e costumes dos Bantu*. Maputo: Arquivo Histórico de Moçambique, 1996, 2 vol.

LARANJEIRA, Pires. *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1995.

LEVI-STRAUSS, Claude. *Le cru et le cuit*. Paris: Plon, 1978.

\_\_\_\_\_. *Mito e significado*. Lisboa: Ed.70, 1989.

\_\_\_\_\_. *O pensamento selvagem*. Tradução Maria Celeste da Costa e Souza e Almir de Oliveira Aguiar. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976.

LIMA, Mesquitela. *Introdução à antropologia cultural*. Lisboa: Presença, 1980.

LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

MARGARIDO, Alfredo. *Estudos sobre literaturas das nações africanas de língua portuguesa*. Lisboa: A regra do jogo, 1980.

MÁRIO, Mouzinho & NANDJA, Débora. *A alfabetização em Moçambique: desafios da educação para todos*. Maputo: Universidade Eduardo Mondlane, 2006.

MATTA, Roberto da. *A casa & a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

\_\_\_\_\_. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

MUNDURUKU, Daniel. *Outras tantas histórias indígenas de origem das coisas do Universo*. São Paulo: Global, 2008.

NOA, Francisco Pedro dos Santos. *Império, mito e miopia: Moçambique como invenção literária*. Lisboa: Caminho, 2002.

\_\_\_\_\_. *Literatura moçambicana: memória e conflito*. Maputo: Universidade Eduardo Mondlane, 1997.

OTTO, Rudolf. *O sagrado*. Lisboa: Ed.70, 1992.

PEIRANO, Mariza G. S. (Org.). *O dito e o feito: ensaios de antropologia dos rituais*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

RAMA, Angel. *Literatura e cultura na América Latina*. (Org. AGUIAR, Flávio & VASCONCELOS, Sandra Guardini). São Paulo: Edusp, 2001.

RAMOS, Arthur. *Introdução à antropologia brasileira*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1962.

RIBEIRO, Darcy. *Estudos de antropologia da civilização*. Petrópolis: Vozes, 1987, 5 v.  
\_\_\_\_\_. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SANTILLI, Maria Aparecida. *Africanidade*. São Paulo: Ática, 1985.

SALINAS PORTUGAL, Francisco. *Entre próspero e Caliban: literaturas africanas de língua portuguesa*. Santiago de Compostela: Laiovento, 1999.

\_\_\_\_\_. *Literaturas africanas en lengua portuguesa*, Madrid: Editorial Síntesis, 2006.

SCHADEN, Egon. *A mitologia heróica de tribos indígenas do Brasil: ensaio etno-sociológico*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1959.

TITIEV, Mischa. *Introdução à antropologia cultural*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.

VASCONCELOS, José Leite de. *Religiões da Lusitânia*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1981, 3 vol.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

WELLEK, René & WARREN, Austin. *Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários*. Tradução Luís Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

#### 9.4. Materiales disponibles em línea

“Aqualusa e Mia Couto no lançamento do livro Barroco Tropical”. *Programa Sempre um papo*. 27.11.2009. <http://www.sempreumpapo.com.br/audiovideo/player.php?id=205>. Consultado el 02.10.2014.

BRUGIONI, Elena. *Tradução, Diferença, Excepção. Apontamentos para uma reflexão em torno da língua nas literaturas africanas homóglotas: o “exemplo” de Mia Couto*. E-cadernos CES, n. 10, 2010. [www.ces.uc.pt/e-cadernos/media/.../6%20-%20Elena%20Brugioni.pdf](http://www.ces.uc.pt/e-cadernos/media/.../6%20-%20Elena%20Brugioni.pdf). Consultado el 20.04.2012.

*Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*. <http://www.priberam.pt/dlpo/>.

“Entrevista a Mia Couto”. *Portal Municipal Póvoa de Varzim*. 30.03.2011. <http://www.cm-pvarzim.pt/povoa-cultural/pelouro-cultural/areas-de-accao/correntes-d-escritas/edicoes-anteriores/correntes-d-escritas-2008/entrevistas-aos-escritores/entrevista-a-mia-couto>. Consultado el 05.04.2011.



“Entrevista Mia Couto”. *Programa Imagem da Palavra*. Rede Minas. 24.03.2011.  
<http://www.redeminas.tv/centro-de-midia/imagem-da-palavra/entrevista-mia-couto-1>.  
Consultado el 31.03.2011.

MAIA, João Roberto. *Sobre a crítica de Guimarães Rosa. Espéculo*. Revista de Estudios Literarios. Universidad Complutense de Madrid, 2007.  
<http://www.ucm.es/info/especulo/numero37/guimaro.html>. Consultado el 02.10.2014.

“Mia Couto. Sou essas duas coisas sem querer ser nenhuma delas”. *Portal da Literatura*.  
<http://www.portaldaliteratura.com/entrevistas.php?id=6#ixzz1I4XCHYBV>. Consultado el 02.10.2014.

“Mia Couto e o exercício da humildade”. *Trópico*. 21.07.2002.  
<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1393,3.shl>. Consultado el 02.10.2014.

“O estorinhador Mia Couto. A poética da diversidade”. Conversa com o escritor moçambicano no Funchal, Madeira, Portugal. *Revista Brasil*. 22.04.2002.  
<http://revistabrasil.org/revista/artigos/celina3.html>. Consultado el 02.10.2014.

TAVARES, Ana Paula. *A morfologia das palavras*. Ciberdúvidas da Língua Portuguesa, 2003. <http://www.ciberduvidas.com/articles.php?rid=587>. Consultado el 02.10.2014.